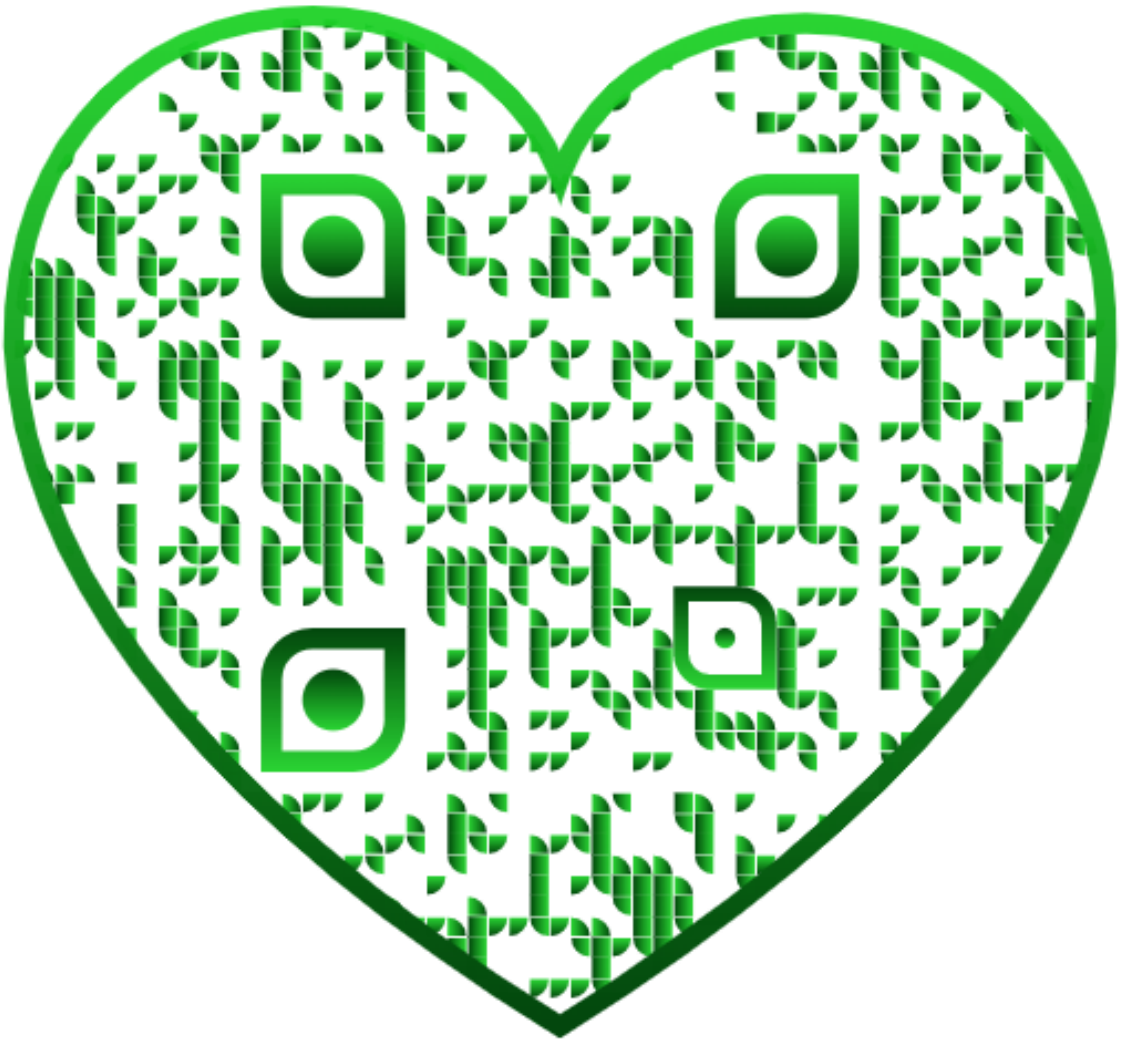
GUILHERME SCHUBERT

MÉTODO EXPOSITIVO DE TEORIA MUSICAL

EM006904

DISTRIBUIDORA RECORD



Pautas, notas, valôres, intervalos, acordes, ritmos, timbres, formas, tonalidades, modalidades, constituem a matéria prima, terrena, mas necessária, da mais etérea das artes, a música. Sabedor disso, Monsenhor Guilherme Schubert estudou e criou êste Método Expositivo de Teoria Musical que, resumindo clara e eficazmente tais elementos básicos, permite aos homens cansados e preocupados dos nossos dias, de se aproximar útil e conscientemente da música, de conquistar ali um sustento cultural, um descanso e um consôlo.

Nas suas 300 páginas, o Método encerra as chaves da arte maravilhosa que, do Canto Gregoriano, chegou pelos séculos até Strawinsky e Schoenberg, via Palestrina, Monteverdi, Purcell, Couperin, Bach, Mozart, Pe. José Maurício, Beethoven, Chopin, Schubert, Wagner, Verdi, Brahms, Debussy, Dallapiccola, Vila-Lobos.

MASSARANI

COMPOSTO E IMPRESSO NA IMPRENSA NAVAL — D. CAXIAS, RJ

GUILHERME SCHUBERT

MÉTODO EXPOSITIVO DE TEORIA MUSICAL

Ilustrações de A. M. Nardi

Desenho dos exemplos musicais e montagem de Francisco Silva

DISTRIBUIDORA RECORD
Rua Pedro Alves, 150 — Rio de Janeiro

Copyright 1966 by Guilherme Schubert
Rio de Janeiro — Brasil
International copyright secured. Printed in Brasil.
Todos os direitos são reservados.

ÍNDICE

Certidão de nascimento 1
Para que? 2

CAPÍTULO I — AS FERRAMENTAS 4
1 — O nome das notas 4
2 — A pauta 6
3 — Passando a pauta 8
4 — A figura da nota 9
5 — Valores 9
6 — Pausas 11
7 — Valores compostos 12
8 — Compasso 14
9 — Claves 16
10 — Movimento melódico 20
11 — Tom e semi-tom 20
12 — Alterações (Acidentes) 24
13 — Duração do efeito das alterações 30
14 — Algumas conclusões 32
15 — Notas enarmônicas 34
16 — Semitom diatônico e semitom cromático 35
17 — Ortografia 36
18 — Interlúdio 40
19 — Os graus da escala 45

CAPÍTULO II — OS INTERVALOS 46
20 — Notas conjuntas e disjuntas 46
21 — Denominação dos intervalos 47
22 — Encontrar a nota que corresponde ao intervalo .. 48
23 — Intervalo melódico e harmônico 49
24 — Intervalo ascendente, descendente, uníssono 49
25 — Reconhecer intervalos de relance 50
26 — Escrever Oitavas 54
27 — Aplicação dêste método para saber de cór a segunda nota de um intervalo 54
28 — Saber dizer a Sétima 55
29 — Intervalos seguidos 55
30 — Leitura em tôdas as claves por intervalos 56
31 — Leitura em qualquer uma das claves por intervalo 60
32 — Claves e leitura das notas do Canto Gregoriano .. 61
33 — Inversão de intervalos 67
34 — Intervalo simples e composto 68
35 — Intervalo diatônico e cromático 68

36 — Intervalo enarmônico 69
37 — Classificação de intervalos 69
38 — Sétima maior e Sétima menor 72
39 — Dois modos de aumentar ou diminuir um intervalo 73
40 — A base do intervalo continua a mesma 75
41 — Classificar um intervalo por sua função na escala 76
42 — Classificação de intervalos descendentes 80
43 — Classificação da inversão de intervalos 81
44 — As inversões na escala 83
45 — O Tritom 83
46 — Intervalos consonantes e dissonantes 84

CAPÍTULO III — AS ESCALAS 85
47 — Os acidentes das escalas maiores 87
48 — A seqüência dos acidentes 88
49 — A seqüência das escalas maiores 89
50 — Reconhecer a Tônica das escalas maiores 91
51 — Escalas enarmônicas 92
52 — Porque as escalas se seguem em Quintas? 94
53 — Escala menor relativa 96
54 — Escala menor homônima 97
55 — Acidentes das escalas menores 98
56 — Como saber dizer o número de acidentes de uma escala menor 99
57 — Escala menor harmônica 100
58 — Escala menor melódica 100
59 — Escala menor Bachiana 101
60 — Escala cromática 102
61 — Escala — Tonalidade — Modalidade 103
62 — Notas tonais — modais — diferenciais 103
63 — Gêneros de melodias 105
64 — Modulações 105
65 — Tons vizinhos 107
66 — Os acidentes de uma peça musical 108
67 — Algumas outras escalas 109
68 — Música antiga — eclesiástica — posterior até nossos dias 110

CAPÍTULO IV — OS ACORDES 111
69 — Acordes consonantes e dissonantes 112
70 — Acorde perfeito maior e menor 113
71 — Acorde de Sétima 114
72 — Acorde de Sétima da Dominante 115
73 — Acorde de Nona 116
74 — Acorde de Quinta diminuta 116
75 — Acorde de Quinta aumentada 117

76 — Os acordes sôbre os graus das escalas 117
77 — Acordes e tons vizinhos 118
78 — Diferenças internas dos acordes 119
79 — Inversões dos acordes 120
80 — Acorde plagal 122
81 — Acorde diatônico e cromático (alterado) 123
82 — Posição da Terça, Quinta, etc. do acorde 124
83 — Posição estreita, larga e mista (unida, afastada e mista) do acorde 125
84 — Ordem direta e indireta 125
85 — Fundamental — Tônica — Baixo 126
86 — Várias formas do acorde (conclusão) 127

CAPÍTULO V — RITMO 130
87 — Introdução prática no assunto 132
88 — Os compassos são iguais 132
89 — O Metrônomo 134
90 — Divisão do compasso 135
91 — Compasso simples e composto 137
92 — Figuras para marcação do compasso 138
93 — Marcar os compassos nos exercícios e no estudo .. 140
94 — Ligadura 141
95 — Tempos divididos 143
96 — Tempos pontuados 146
97 — O compasso em peças para mais vozes 150
98 — Tempo forte e tempo fraco 152
99 — Anacrusa 155
100 — Contratempo 156
101 — Síncope 158
102 — Quiálteras 160
103 — Cânones 162
104 — Repetições (Da capo) de trechos musicais 164
105 — Sinais de repetições para notas 166
106 — Oitava 170
107 — Fermata 171
108 — Staccato 172
109 — Ornamentos 173
110 — Appoggiatura (e Acciaccatura) 175
111 — Mordente 176
112 — Gruppetto 179
113 — Trinado 181
114 — Floreio 183
115 — Cadência 184
116 — Arpejo 184
117 — Interpretação 185
118 — Andamento 186

119 — Volume (Intensidade, Dinâmica) 189
120 — Expressão (Caráter) 190

CAPÍTULO VI — ENTRANDO NA PRÁTICA .. 193
121 — As músicas 193
122 — Vozes e música vocal 195
123 — Extensão das vozes 196
124 — Nomenclatura das notas 198
125 — Nomenclatura das alterações e das notas alteradas 199
126 — Fixação de uma nota no teclado (O "Dó da fechadura") 202
127 — Fixação do som por palavras e sinais 205
128 — Realidade e ilusão (Altura real e costume de escrever) 210
129 — Outra ilusão: o semitom 211
130 — Origem do som e sons harmônicos 212
131 — Timbre 213
132 — Instrumentos 214
133 — Transposição de alguns instrumentos 215
134 — Transposição 219
135 — Solfejo 231
136 — Não existem desafinados 232
137 — Afinação geral 244
138 — Solfejo — Canto dos intervalos 244
139 — Lembretes 246
140 — Ouvir intervalos 254
141 — Solfejo — Encatenar intervalos 255
142 — Solfejo dentro da escala 257
143 — Discurso musical 260
144 — Ditado musical 264
145 — O texto — Canto em língua vernácula 264
146 — Latim (Pronúncia) 266
147 — Latim — Pronúncia eclesiástica 271
148 — Divisão das palavras latinas em suas sílabas 273
149 — O acento (em geral, e nas palavras latinas) 274
150 — Justiça e gratidão (Escrita musical) 280

CERTIDÃO DE NASCIMENTO

Pode-se dizer que êste método nasceu num campo de aviação.

Em 1949 tivemos de viajar para o México, a fim de participar num Congresso de Música Sacra. E tivemos um ilustre companheiro de viagem: Maestro Sergei Koussevitzky. Como acontece quando se encontram dois músicos, começámos a contar nossas alegrias e tristezas. "Ah, Maestro: gosto de música e gosto de trabalhar. Mas como se pode cuidar da música, quando se gasta a metade do tempo disponível para ensinar aos cantores melodia, rítmo — enfim, cousas básicas que deviam saber por si?" — "Oh, meu caro, console-se: na orquestra acontece o mesmo. Falta a base." — "No entanto, seria tão fácil. Mas acho que se deve, desde o princípio, orientar o estudo teórico mais à prática. Mostrar que dele se precisará contìnuamente na execução das páginas musicais das grandes obras dos Mestres. Com isso haverá mais gôsto de estudar esta matéria e mais cuidado na assimilação. Ensino também a gente simples das paróquias; após duas ou três aulas participam vivamente nos trabalhos e tornam-se independentes, seguros depois de pouco mais de um ano, com uma aula semanal."

"Como faz? Conte."

E o Maestro ouviu com paciência e interêsse nosso relatório. Tanto que combinámos de interromper a viagem em Trinidad para dispormos de mais tempo.

"Onde está o manuscrito?" perguntou por fim.

"Não tenho pròpriamente manuscrito. Tenho fôlhas para as aulas."

"Então prepare-o. Arranjo-lhe um editor e escrevo o prefácio."

* * *

Muito honrados, começámos, de volta do México. Mas não foi cousa rápida: vieram dúvidas, novos estudos de detalhes, o desejo de melhorar, de apresentar um trabalho quanto possível perfeito, completo dentro de seus limites. E passaram-se vários anos. De repente soubemos da morte do grande regente...

Mais alguns anos se foram até a publicação. Mas aqui está ela à disposição de todos que gostam de música, principalmente daqueles que nela desejam tomar parte ativa, cantando ou tocando.

Seja dedicado o Método à memória do Maestro Sergei Koussevitzky.

Nossos agradecimentos aos amigos que nos honraram com preciosas críticas e sugestões; principalmente ao Maestro Renzo Massarani na parte musical, e ao Cônego João d'Avila na parte literária. E qualquer observação dos leitores será recebida com interêsse e gratidão.

Rio de Janeiro, fevereiro de 1959. — Guilherme Schubert

PARA QUE?

"Para que um livro sôbre teoria musical?" perguntará alguém. "Não há bastantes e bons?" Certo, e possuimos bom número dêles, pois esta matéria nos interessa desde muito, em nossos estudos particulares e na preparação das lições que damos.

Mas — êste "mas" tão perigoso — professores de todos os instrumentos e de canto, regentes de orquestra e de côros, todos são unânimes em afirmar que os cantores e músicos apresentam muitas falhas a respeito da teoria: enganam-se acêrca dos intervalos, das escalas; não sabem as notas que compõem os acordes, portanto não reconhecem os mesmos (cousa que tanto ajuda na leitura e no solfejo); erram na divisão do compasso (o que é causa de intermináveis repetições do conjunto) etc. E isso acontece não sòmente com novatos, mas também com músicos e cantores de certa técnica e prática. Tanto mais se notam estas falhas, quando hoje em dia, felizmente, há acentuado interêsse por música de classe com seu contraponto e outras formas de planejamento e construção independentes das diferentes partes. A música sinfônica, a polifonia vocal exigem músicos e cantores seguros.

Em lugar de poder dedicar o ensaio à distribuição equilibrada dos vários naipes do côro ou da orquestra, e à interpretação da peça, gasta-se um tempo precioso para aprender as partes e corrigir os êrros desta ou daquela parte, até que aprendam à fôrça de repetições.

De onde vêm estas dificuldades? Não estudaram teoria musical? Estudaram, sim, e foi-lhes explicada tôda a matéria. Mas uma cousa é compreender e outra saber manejar com facilidade.

Se não tenho automóvel, nem pretendo comprar um, basta para minha curiosidade se alguém me explica como é que o motor funciona, como seu movimento se transmite às rodas etc. Se, porém, aprendo isso com intenção de guiar, é outra cousa: vou sentar-me e repetir os movimentos que me mostraram. Repetirei até ter a certeza de não errar, e mais, até poder executar tais movimentos com facilidade, com prontidão, sem precisar da cabeça para lembrar-me dêste ou daquele detalhe, de maneira que, possa prestar atenção a outras cousas: sinais de tráfego, outros veículos... e até à paisagem.

O mesmo acontece na música: não basta saber, que existe uma escala; é preciso ter familiaridade com seus acidentes e seus acordes. Não é suficiente ao músico ter visto uma vez a execução dos ornamentos; precisa saber executá-los sem hesitação.

E' verdade: a teoria é um meio e não o fim da música. Mas é um meio do qual precisamos a tôda hora. E' um automóvel que nos leva a um ponto do qual podemos admirar com a alma extasiada belezas transcendentais da natureza em horizontes infindos. Se êste automóvel não estiver em ordem teremos aborrecimentos, chegaremos tarde à meta ou talvez ficaremos no caminho e não chegaremos nunca.

Por isso aprenderemos as cousas que, naturalmente, também outros livros de teoria contêm; pois não **existe matéria nova.** Mas havemos de

aprendê-las por um **método** de **alguma** maneira "nosso"· faremos exercícios pelos quais procuraremos descobrir nós mesmos certos pontos, e adquirir outros, explicados. Por êste motivo serão quasi sempre substituidas as definições formuladas por explicações descritivas, pois a experiência nos mostrou que os alunos, ao encontrar uma definição em fórmula, se preocupam logo em decorá-la, em vez de dar-se ao trabalho de compreender.

E estudaremos com êste pensamento: é uma matéria da qual precisarei constantemente, enquanto me interessar pela divina arte da música. Não basta que eu compreenda superficialmente, é preciso penetrar e saber a fundo. E' verdade que não será êste método o mais rápido nem o mais completo de quantos existem. Sua finalidade principal é preparar músicos seguros, e por isso membros úteis dum conjunto musical, seja côro, seja orquestra. Insistiremos muito em pontos que outros explicam em poucas linhas; e ficarão outras cousas como simples leitura amena para o fim.

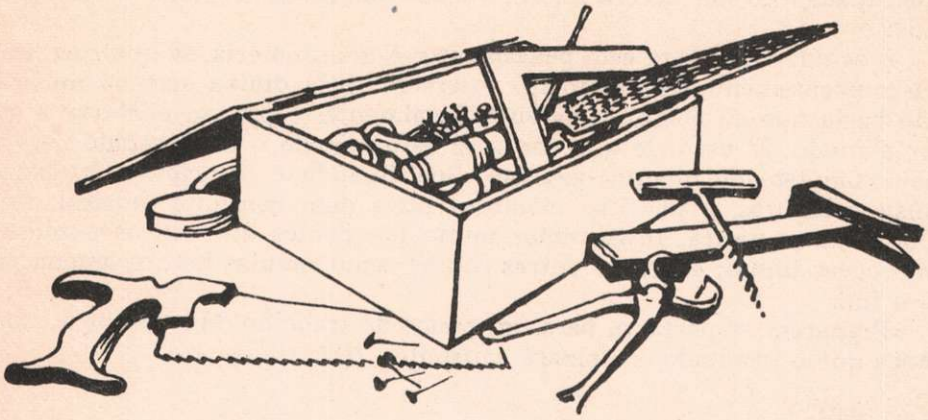
Preparem-se portanto para um pouco de trabalho. Mas temos a esperança que o resultado os deixará satisfeitos. (*)

* * *

* Ainda temos em vista outra finalidade — e esta não terá menos casos de aplicação: a repetição, ou total, ou de certos capítulos, por alunos adiantados, ou até por músicos. Pode esta ser feita para esclarecer dúvidas, ou por interesse, que costuma ser maior, quando a prática mostrou a utilidade da matéria. Assim poderão todos dar segurança à sua execução musical pela repetição duma matéria, que no princípio de seus estudos talvez menosprezaram por não lhe atribuir a utilidade, que mais tarde lhe reconheceram.

CAPÍTULO I

AS FERRAMENTAS

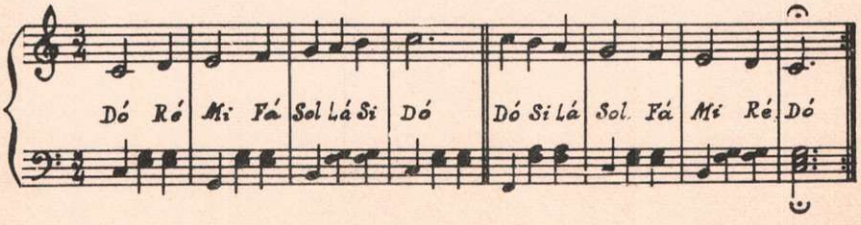


Quando entra em nossa casa um operário, p.ex. um eletricista, para consertar a instalação elétrica, traz consigo uma pasta. Deita-a no chão, abre-a e tira as ferramentas: martelo, chave de parafuso, fita isolante, fio etc.. Cada uma delas tem sua função própria. Quem quizer trabalhar nêste ramo, precisa saber para que serve esta ou aquela cousa e como são manejadas.

Assim temos também na música que aprender várias cousas antes de poder cantar ou tocar.

1 — O nome das notas.

Vamos aprender os nomes das **notas:** o professor tenha a bondade de tocar a valsinha e os alunos cantem, subindo e descendo a escala no ritmo indicado (fig. 1).

fig. 1

Depois de algumas repetições saberão os nomes de cór, e agora tra balhemos só pensando e falando.

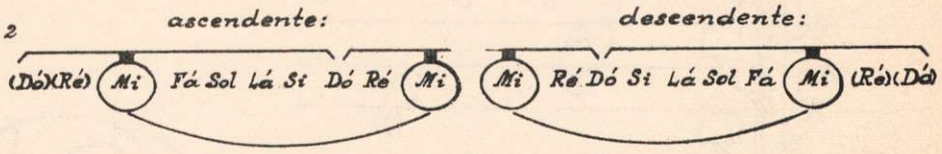
a) Digam os nomes: Dó — Ré — Mi — Fá — Sol — Lá — Si — Dó.

b) Agora de volta: Dó — Si — Lá — Sol — Fá — Mi — Ré — Dó.

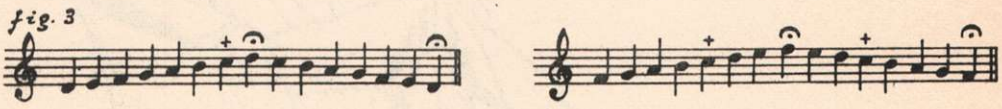
c) Já sabem? Então recomecem com outra nota sem ser Dó e vão até o fim, p.ex.: Mi — Fá — Sol — Lá — Si — Dó. Fá — Sol... Lá... etc. e de volta: Mi — Ré — Dó. Fá — Mi... Lá — Sol... etc.

d) Agora vamos passar para o "Dó final", começando, ao chegar a êle, outra série, até encontrar outra nota de nome igual àquela com a qual começámos (fig. 2).

fig. 2



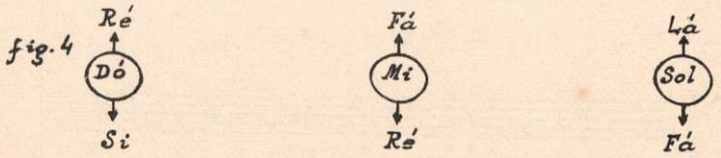
Assim façam também com outras notas: Ré... Ré; Fá...Fá; subindo e descendo (fig. 3).

fig. 3

e) Em seguida vamos ver notas isoladas. Digam: qual é a nota acima de Dó? (Resposta: Ré). E acima de Lá? (resp.: Si). Acima de Sol? de Mi?...

f) E abaixo de Dó? (Si). Abaixo de Lá? (Sol). Abaixo de Fá? de Mi? de Si?...

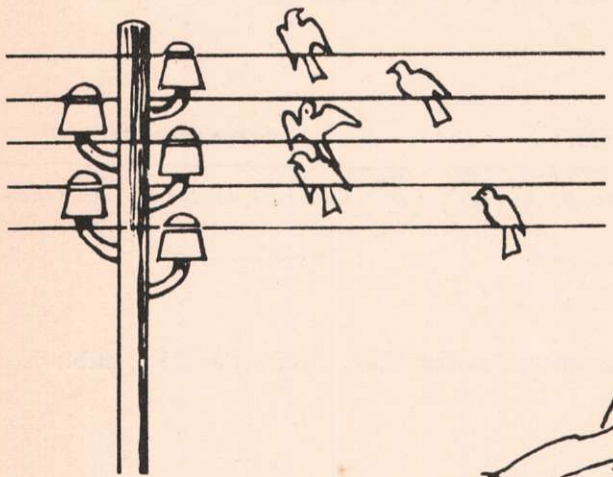
g) Reunindo o ponto e) e f): qual é a nota acima e a debaixo de Dó? (Resposta: Ré — Si). De Mi? de Sol? (fig. 4).

fig. 4



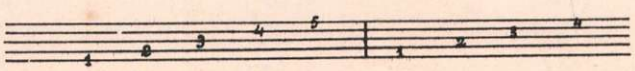
2 — A pauta.

Com tantos pulos as notas estão cansadas e querem descansar. Algumas preferem sentar-se numa linha como os pássaros no fio de telégrafo e outras tomam lugar num espaço como se fôsse uma poltrona.



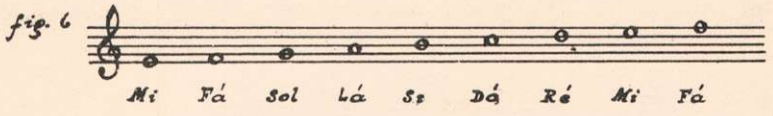
Na escritura da música moderna usam-se 5 linhas conjuntas com os correspondentes 4 espaços. No Canto gregoriano temos 4 linhas e 3 espaços. A numeração é feita de baixo para cima (fig. 5). O conjunto de linhas e espaços chama-se "pauta".

fig. 5

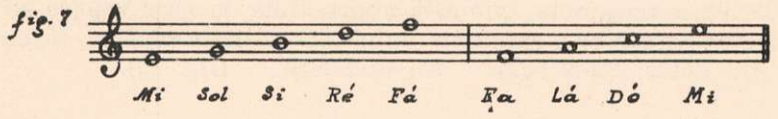


Ficando na música moderna a neta na primeira linha é Mi. E subindo e descendo como aprendemos, ocupam as notas os lugares que encontram:

Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá
linha - espaço - linha - espaço - linha - espaço - linha - espaço - linha

(fig. 6)

Resultado: 1.a linha: Mi
2.a linha: Sol
3.a " : Si
4.a " : Ré
5.a " : Fá

1.o espaço: Fá
2.o espaço: Lá
3.o " : Dó
4.o " : Mi

(fig. 7)

Exercícios:

1 — Perguntar pelo lugar: em que lugar está o Si? (resp.: 3.a linha).
em que lugar está o Fá? (resp.: 1.o espaço) etc.

2 — Perguntar pela nota: que nota está na 2.a linha? (Sol).
que nota está no 3.o espaço? (Dó) etc.

3 — Passando a pauta.

(Linhas complementares, suplementares, auxiliares).

Subindo, temos como última nota da pauta o Fá. Não há mais notas? Há, sim. Sem pensar na pauta, sabíamos responder muito bem: Fá? Sol-Lá... Ou, descendo do Mi da 1.a linha: Ré-Dó-Si... Sabemos, que as notas vão sempre na mesma ordem: linha-espaço-linha-espaço... Então é preciso **construir** novas linhas e novos espaços — quantos forem precisos no caso. São chamadas as "linhas complementares" ou "suplementares" ou ainda "auxiliares", que por si mesmas trazem os respectivos "espaços" (fig. 8).

fig. 8

Em vez de fazer uma linha inteira em tôda extensão da pauta, é costume fazer sòmente um pedaço, o suficiente para colocar a nota em questão. A "primeira" linha complementar é aquela que está mais próximo da pauta, tanto em cima como em baixo (fig. 9).

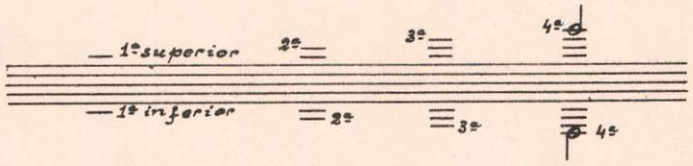
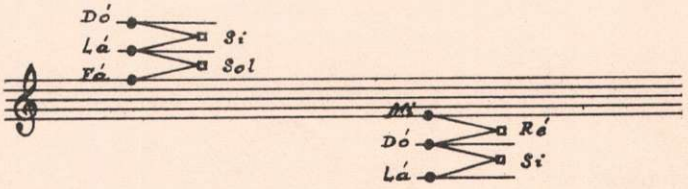
fig. 9

Para reconhecer uma nota, que está numa linha ou num espaço auxiliares, precisamos percorrer o caminho: linha-espaço-linha-espaço... dizendo a sequência das notas: Fá-Sol-Lá... Mi-Ré-Dó-Si... (fig. 10).

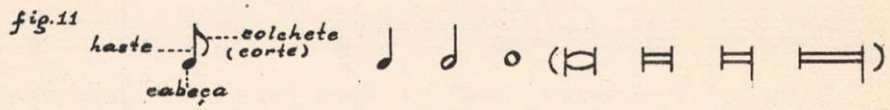
fig. 10

Mais tarde aprenderemos um método mais rápido.

Exercício: ler bastante músicas a uma voz, sem palavras e em clave de Sol, impressas.

4 — A figura da nota.

Até agora só **lemos** notas. Precisamos aprender **escrever** notas também. Por ora vejamos sòmente as primeiras noções. Logo mais trataremos definitivamente dêste assunto (na lição 17).

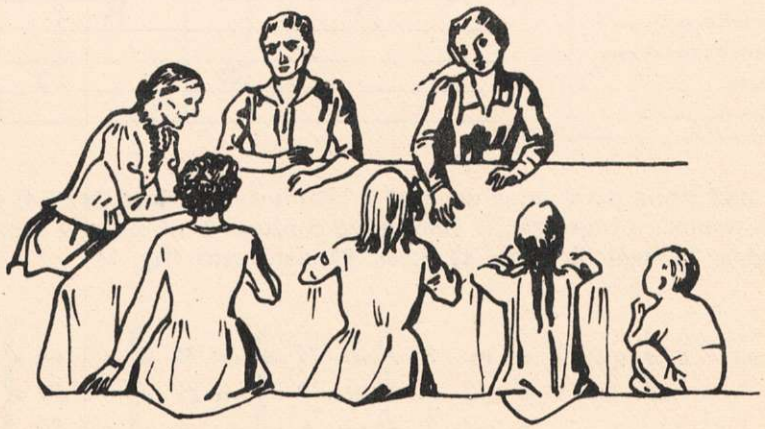
A nota tem cabeça, que pode ser preta ou branca. Pode ter também haste e um ou mais cortes (ou "colchetes", como também são chamados). Algumas figuras são hoje em dia raramente, ou quasi nunca, usadas (fig. 11).



5 — Valores.

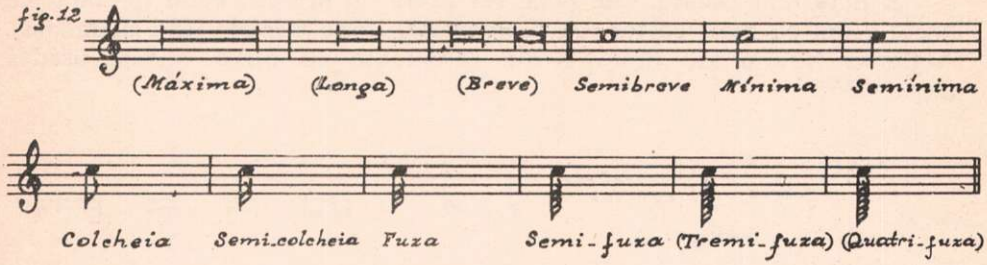
Porque há tantas figuras? **A cada** figura corresponde um valor, i.e. maior ou menor duração.

Imaginem uma festa de aniversário de Vovó: há bôlo, chocolate e sorvete. E todo mundo está presente: Vovó, suas filhas, seus netos e até bisnetos...



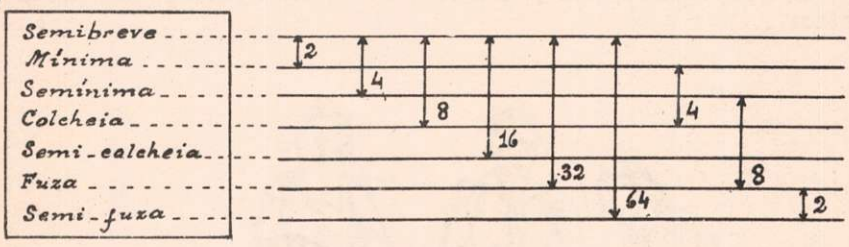
Assim temos também várias categorias entre as notas. Cada valor pode ser subdividido em duas notas do valor do grau inferior.

Temos bisavós, tetravós, .etc., figuras legendárias que indiquei como "figuras raras". E temos a avó das notas em uso: a semibreve. Ela tem 2 mínimas. Cada mínima tem 2 semínimas. A semínima se divide em 2 colcheias. A colcheia é dividida em 2 semicolcheias. E temos mais: de uma semicolcheia 2 fusas, e até da fusa 2 semifusas. E chega, não é? Pelo menos "para o uso diário" (fig. 12).

fig. 12

São tantos nomes. Mas, observe bem: quasi todos se agrupam em dois. Strauss Pai — Strauss Filho. Assim mínima — semínima; colcheia — semicolcheia; fusa — semifusa. "Semi" vem do latim e significa "meio" — metade da mínima, metade da colcheia... Não se diz: "semi-mínima", mas "se-mínima", para evitar a repetição da sílaba "mi".

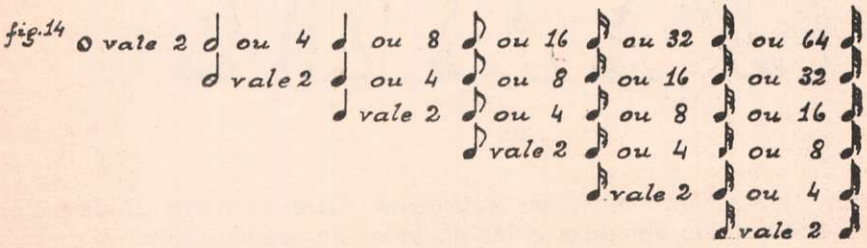
Aprendam bem a ordem em que se seguem os valores (fig. 13).

fig. 13



De uma linha para outra deve-se multiplicar por dois: 2x2=4; 4x2=8... De onde temos a progressão: 1 semibreve contem: 2 mínimas, 4 semínimas, 8 colcheias, 16 semicolcheias, 32 fusas, 64 semifusas (fig. 14).

fig. 14



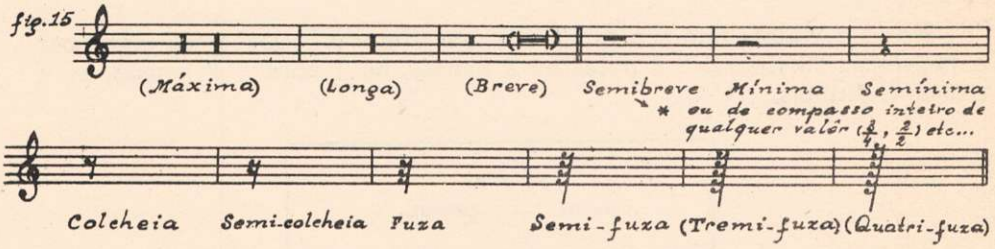
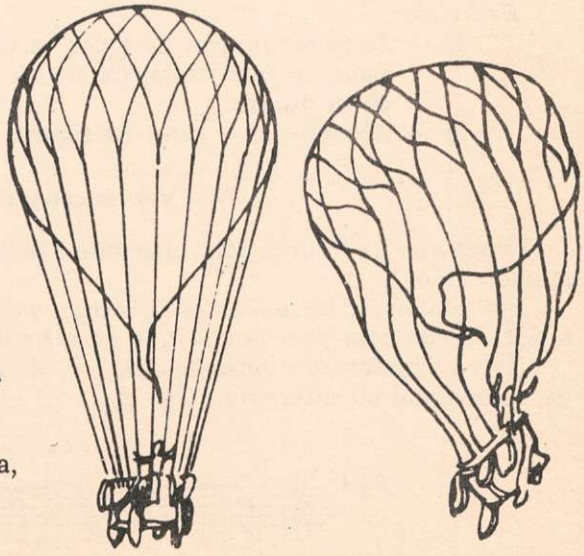
Exercício:

A) Quantas fusas tem 1 semibreve? quantas colcheias?
Quantas fusas tem 1 colcheia?
1 mínima tem quantas semicolcheias? etc.

B) Quanto valem 4 fusas?
Quanto valem 2 colcheias?
Quanto valem 8 semicolcheias?

6 — Pausas.

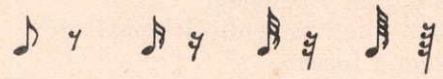
Êstes valores nos indicam, durante quanto tempo devemos cantar ou tocar. Mas precisamos saber também quando, e por quanto tempo devemos calar; se não, cantaremos num momento errado. E que embaraço não há, quando alguém se precipita e, sem querer, canta um "solo", que faz rir os outros, a começar pelo público.

O sinal de silêncio é a **pausa.** Há um sinal correspondente a cada valor da nota: tanto tempo — ou cantar, ou calar (fig. 15).



Não confunda a pausa de semibreve com a outra de mínima. Já viu subir um balão? Quando está cheio (semibreve), sobe logo; outro, menos cheio (mínima) fica em baixo. Por isso sobe a pausa de semibreve até a 4.a linha onde se pendura; enquanto a pausa de mínima, cansada, fraca, fica deitada na 3.a linha.

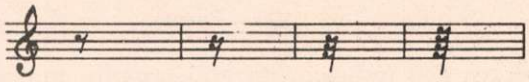
Quanto às colcheias, etc. é fácil distinguir: quantos cortes tem a nota, tantos tem a respectiva pausa (fig. 16).

fig. 16



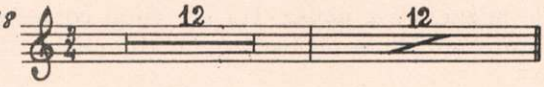
Cada corte destas pausas fica em outro espaço para facilitar a leitura (fig. 17).

fig. 17



Quando o silêncio se prolonga por mais tempo, indica-se desta forma sua extensão, i.é. dando o número de compassos inteiros, passados em silêncio (cf. lição 8). (fig. 18).

fig. 18



Notas e pausas têm um nome comum: "figuras". Daí pode significar a expressão "3 figuras": 3 notas ou 3 pausas, ou 1 nota + 2 pausas, ou 1 pausa + 2 notas.

figuras
notas — pausas

Exercícios:

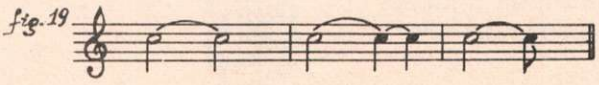
1) — Escrever figuras de todos os valores em diversos lugares da pauta e fora desta. (Nota: as pausas não mudam de lugar; só as notas).
2) — Reconhecer o valor de figuras em músicas impressas.

7 — Valores compostos.

Vimos que há figuras para exprimir a metade, um quarto, etc. de determinado valor.

Ao contrário, há meios para somar valores, ou seja, para prolongar a duração do som pelo tempo que corresponde à soma de vários valores:

a) A ligadura de notas iguais, i.é. de notas da mesma altura tonal, de valor igual ou diferente. (fig. 19).

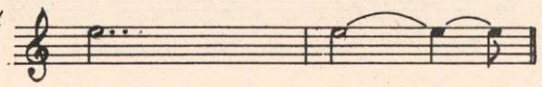
fig. 19

Canta-se ou se toca, por ex. êste Dó pelo espaço de tempo que resulta da soma dos diversos valores. Usa-se a ligadura sòmente para notas, não para pausas.

b) Quando se trata de acrescentar ao valor da figura a metade de seu valor, basta colocar um ponto ao lado direito da cabeça da nota ou da pausa. Observe-se: "ao lado direito", pois há um ponto que deve ser colocado acima da nota e que tem outro efeito. Por outro lado, não pode o ponto de aumento estar numa linha, da qual não se destacaria suficientemente, motivo, pelo qual deve nêste caso ser colocado no próximo espaço superior (fig. 20).

fig. 20

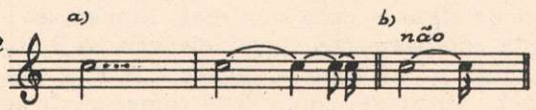
c) 2 pontos significam o seguinte aumento: o 1.o ponto acrescentou a metade do valor originário; o 2.o ponto acrescenta a metade deste acréscimo, portanto: a nota + metade + metade da metade (fig. 21).

fig. 21



Nota:

a) não há mais de 2 pontos, ou 3, no máximo (por razões práticas, para facilitar a leitura — teòricamente podia haver mais); b) em notas pontuadas só se ligam valores inteiros e metades, não outras frações (fig. 22).

fig. 22

Teremos: uma nota com ponto chama-se "nota pontuada" "nota composta" (i.é., composta da nota mais o acréscimo).

Uma pausa com ponto chama-se "pausa pontuada", "pausa composta".

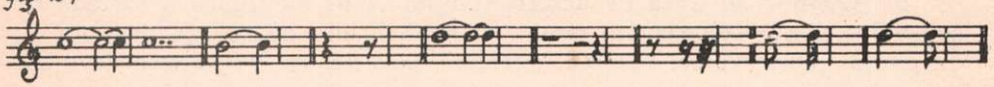
Os dois se chamam "figuras compostas", "valores compostos".

Exercícios:

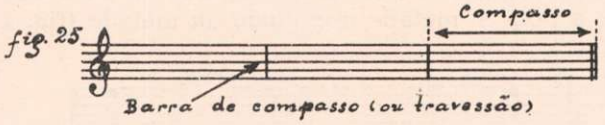
1) — Substituir com os diversos valores correspondentes as seguintes figuras compostas (fig. 23).

fig. 23

2) — Substituir por uma única figura pontuada os valores somados (fig. 24).

fig. 24

8 — Compasso.

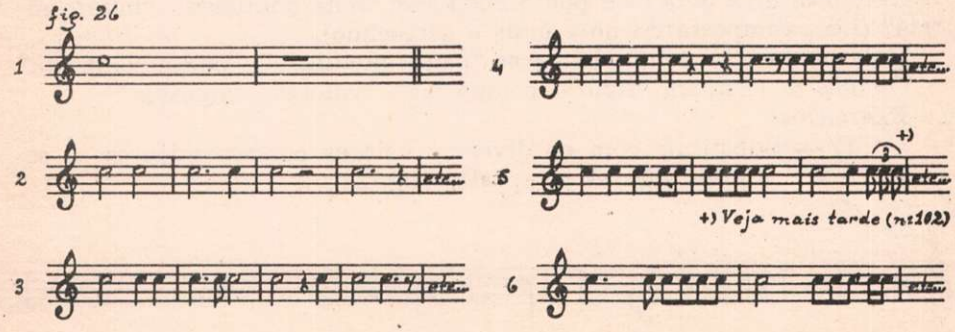
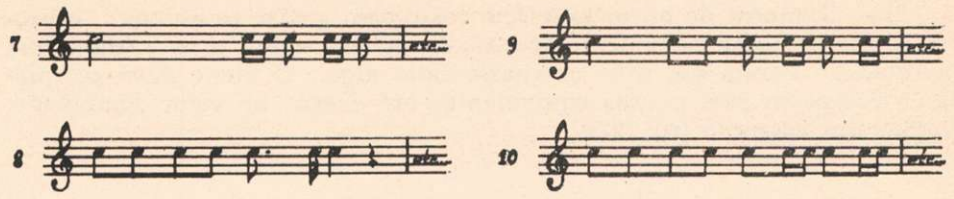
Para facilitar o trabalho do cantor ou músico na leitura, são, na música moderna, as notas reunidas em grupos de valor igual, i.é., a soma de um grupo é igual à soma do outro, embora se trate de número diferente de figuras. Êstes grupos são separados um do outro por um traço vertical que atravessa a pauta da 1.a à 5.a linha; é chamado "barra de compasso" ou "travessão" (fig. 25).

fig. 25

O espaço compreendido entre duas "barras" ou do princípio da pauta (onde não se coloca o travessão) até a 1.a barra, chama-se "compasso" Mais tarde encontraremos ainda um outro sentido desta palavra: ritmo.

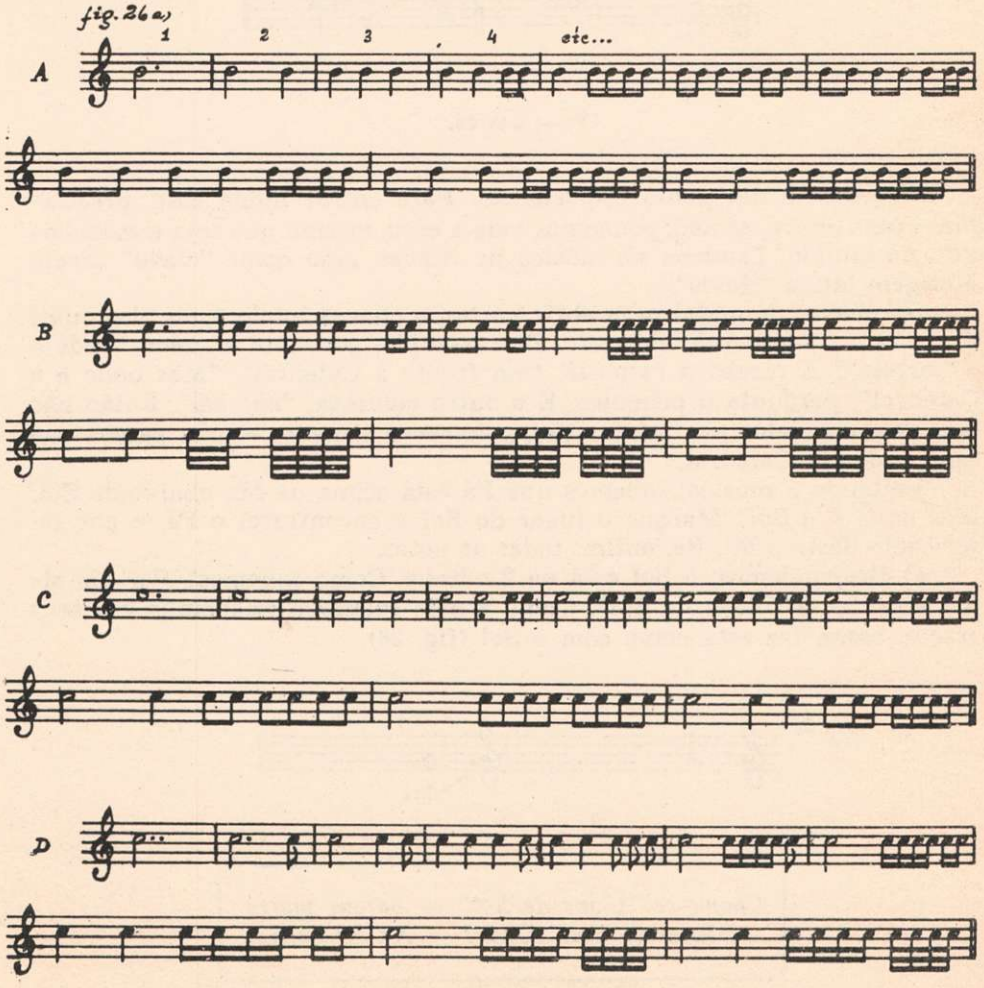
Exercícios:

1) — E' difícil, porém interessante. Digamos, nosso compasso vale uma semibreve. Bem, vamos escrever diversos compassos, cuja soma será sempre o valor duma semibreve; mas de uma linha para outra preencheremos os compassos de figuras cada vez mais numerosas: na 1.a linha colocaremos em cada compasso (são possíveis vários) 2 figuras; os compassos da 3.a linha mostrarão 3 figuras, depois 4, 5, 6... até 10 figuras (se não quizer continuar). Mostrarei como deve começar; depois continuem... (fig. 26).

fig. 26

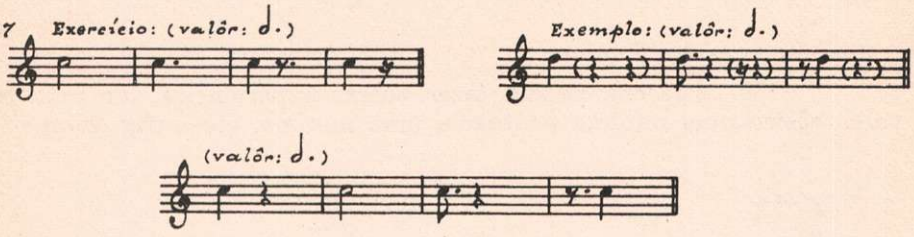


Se gostarem, podem fazer outras experiências, tomando como valor básico uma mínima pontuada, uma mínima, etc.. (fig. 26-a)



2) — Também de outro exercício costumam gostar os alunos: o professor escreve uma série de compassos do mesmo valor, p.ex.: (semínima pontuada). Porém em cada compasso falta algo. O aluno deve completar o compasso com pausas equivalentes até chegar ao valor combinado. Vejam um exemplo (fig. 27).

fig. 27



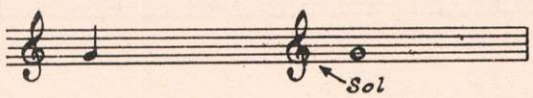
9 — Claves.

Chegamos a um ponto importante. Para entrar numa casa, precisamos duma chave, se não, pouco nos vale a casa, mesmo que seja a mais bonita do mundo. Também na música ha chaves, cujo nome "clave" revela a origem latina "clavis".

Há chaves de metal para abrir portas, e chaves intelectuais, das quais depende a compreensão do resto. Por exemplo: pergunta alguém: "onde é o Correio"? E recebe a resposta: "em frente à Catedral". "Mas onde é a Catedral", pergunta o primeiro. E o outro confessa: "não sei". Então não tem nenhum valor sua informação, pois serve sòmente a uma pessoa que sabe onde é a Catedral.

Voltando à música: sabemos que Fá está acima de Mi, abaixo de Sol. Mas onde é o Sol? Marque o lugar do Sol e encontrarei o Fá, e por intermédio dêste o Mi, Ré, enfim: tôdas as notas.

a) Respondemos: o Sol está na 2.a linha. Como sabemos? Por um sinal especial, a "clave de Sol". Como a mãe segura a criancinha em seus braços, assim faz esta clave com o Sol (fig. 28).

fig. 28

Chama-se "Clave de Sol" — porque marca o lugar do Sol. Onde? — Na 2.ª linha

Com Sol na 2.a linha, temos Lá no 2.o espaço, depois Si, Dó, etc..
Ao contrário, descendo: Fá no 1.o espaço, depois Mi, Ré, Dó etc. (fig. 29).

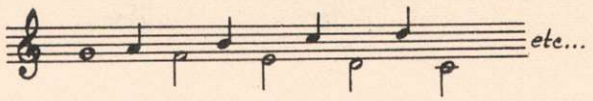
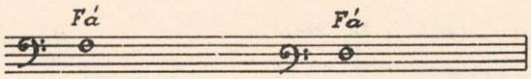
fig. 29

b) Há outra clave, a "clave de Fá". O Fá está entre os dois pontos ao lado do sinal (fig. 30).

fig. 30



Chama-se "Clave de Fá" — porque marca o lugar do Fá. Onde? — Na 3.ª e na 4.ª linha

c) A terceira e última clave é a "clave de Dó".

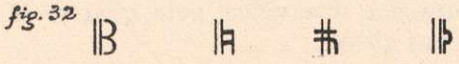
Chama-se "Clave de Dó" — porque marca o lugar do Dó. Onde? — na 1.ª, 2.ª, 3.ª e 4.ª linha

Seu desenho varia muito. Em músicas impressas costuma ser assim (fig. 31).

fig. 31

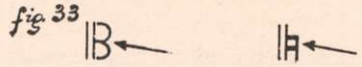
Nas músicas manuscritas vemos: (fig. 32), sem que houvesse alguma distinção no uso.

fig. 32

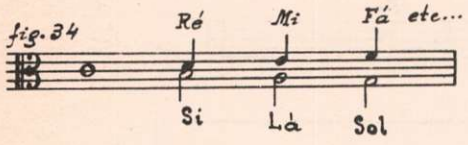
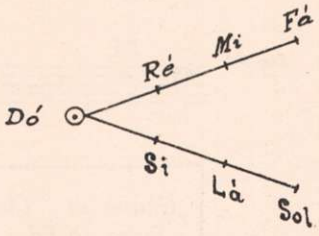


O lugar do Dó é na dobra da figura que se assemelha ao número "3" ou no quadrado central (fig. 33).

fig. 33



Também aqui encontramos as outras notas por sua relação à "nota de referência", o Dó. Subindo: Dó, Ré, Mi...; descendo: Dó, Si, Lá (fig. 34).

fig. 34



Vejamos um quadro comparativo das claves: como marcam o lugar da "nota de referência" (fig. 35) e em que lugar da pauta são colocadas (fig. 36).

fig. 35

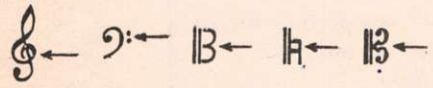
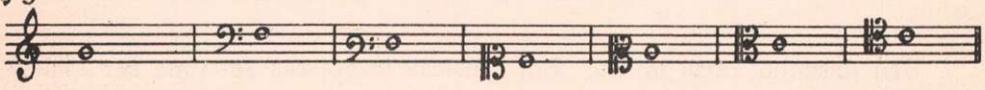
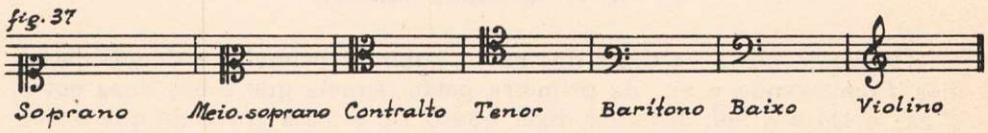


fig. 36

Não se assustem com tanta cousa. Por ora basta, que saibam agir, se orientar, compreendendo o "porque". Exercícios maiores serão precisos sòmente para leitura em clave de Sol; e quando esta estiver dominada, em clave de Fá na 4.a linha.

As outras claves são, fora do transporte, raramente usadas. Quem precisa constantemente delas, i.é. de uma ou outra delas, são os músicos que tocam viola, violoncelo etc. Porém não pensem que sejam "cousa para museu". Antes de encerrar o livro, mostraremos ainda sua grande utilidade. Por outro lado, indicaremos no capítulo que trata dos intervalos, um sistema de leitura por intervalos, pelo qual se lê com a maior facilidade em qualquer das claves.

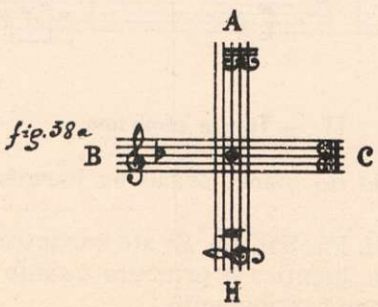
"Para que tantas claves?" perguntará alguém. "Porque não basta uma?"

Há mais claves, para facilitar a leitura. Sempre é mais agradável ler as notas nas linhas e nos espaços da pauta. Nas linhas e nos espaços auxiliares sentimo-nos muito menos à vontade. Pense agora nas várias vozes humanas, p.ex. às quais se destinam as músicas escritas: — o Soprano tem a tendência de subir às alturas. Por isso coloca-se a clave de Dó na 1.a linha, para aproveitar tôda pauta; — o Baixo, ao contrário, gosta de descer, quanto mais, tanto melhor. Se usasse a clave de Dó, ou mesmo a clave de Sol, ficaria eternamente em linhas auxiliares inferiores, onde na 4.a e na 5.a linha seria bastante desagradável para se ler. Por isso escreve-se música destinada ao Baixo em clave de Fá na 4.a linha, com a qual êle pode descer uma Oitava inteira, antes de abandonar a pauta.

Esta finalidade primordial originou o segundo nome das claves. Sòmente a clave de Sol não se refere por seu nome a uma voz. E', porque era antes usada sòmente para música instrumental; daí chama-se ainda hoje em alemão: "Clave de violino" (fig. 37).

* * *

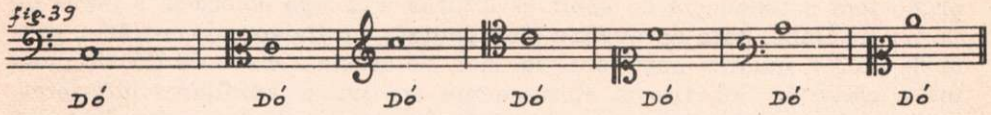
Por fim um gráfico curioso: a) conforme a clave aplicada, pode a mesma nota ser Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, ou Si (fig. 38).*

* A figura (38a) apresenta um exemplo curioso disso: aplicando a nomenclatura alemã (cf. lição 124 e 125), uma só nota pode significar as quatro letras do nome da famosa família de compositores: BACH.



b) por outro lado: conforme a clave aplicada, passará a nota, p.ex. o Dó, por todos os lugares imagináveis da pauta (fig. 39).

fig. 39



Exercício: se quizer, pode repetir o experimento com outras notas, p. ex. com Sol e Fá.

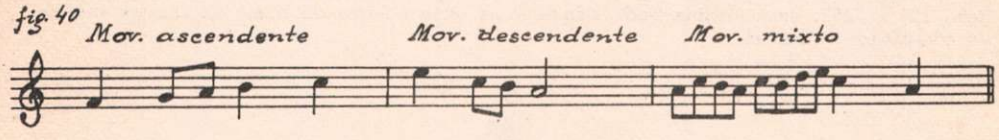
10 — Movimento melódico.

Cantando nossa valsinha das notas, subimos primeiro e depois descemos. Comparando p.ex. na primeira parte (aquela que sobe) duas notas, p.ex. o Dó e o Sol, devemos dizer que o Dó é mais grave do que o Sol; e que, pelo contrário, o Sol é mais agudo do que o Dó.

Não devemos dizer "mais alto", mais baixo", porque estas expressões têm na música um sentido diferente do que costumam ter em geral. "Mais alto" significa na música "com mais força" (f... forte); "mais baixo" significa "com pouca fôrça" (p... piano).

Quando a melodia, o canto, sobe duma nota grave a notas mais agudas, falamos de "movimento ascendente". Quando, porém, a melodia vai duma nota a outra que é mais grave do que a primeira, chama-se isso de "movimento descendente". Quando a melodia sobe e depois desce, ou viceversa, trata-se dum "movimento mixto" (fig. 40).

fig. 40



11 — Tom e semi-tom.

Olhem para o teclado do piano, órgão ou harmônio: aqui está o Dó (fig. 41). — veja pag. 22.

Seguem-se Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si até encontrar um novo Dó, com o qual começa outra série, idêntica à primeira quanto aos nomes das notas; enfim, exatamente como aprendemos.

"Mas" perguntará alguém, "só contam as teclas brancas? Porque não entram na conta as teclas pretas? Para que servem estas?"

Respondemos: onde está cada uma das teclas pretas? Entre duas teclas brancas, não é? Muito bem. Ouça: se entre Dó e Ré existe a distância de um metro, há entre Dó e a próxima tecla preta 1/2 metro de distância, e desta ao Ré outro 1/2 metro. Ou, como se diz em música: "tons", quando se fala da distância entre as diversas alturas tonais. Contamos com "tons" em lugar de medirmos com "metros"

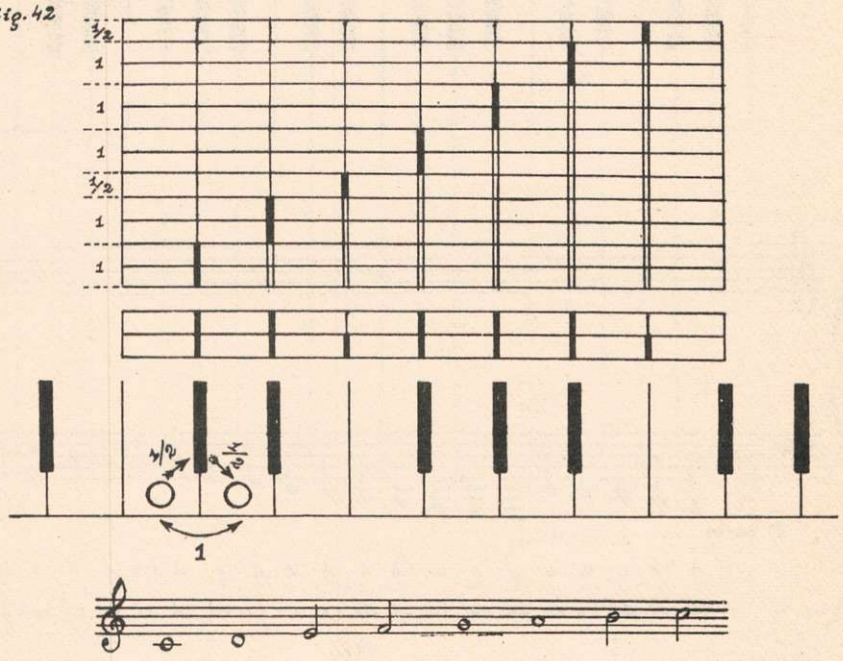
De Dó à tecla preta: 1/2 tom; da tecla preta ao Ré: 1/2 tom.

De Dó ao Ré: 1 tom.

1/2 + 1/2 tom = 1 tom.

Semitom + semitom = 1 tom (i.é. inteiro) (fig. 42).

fig. 42

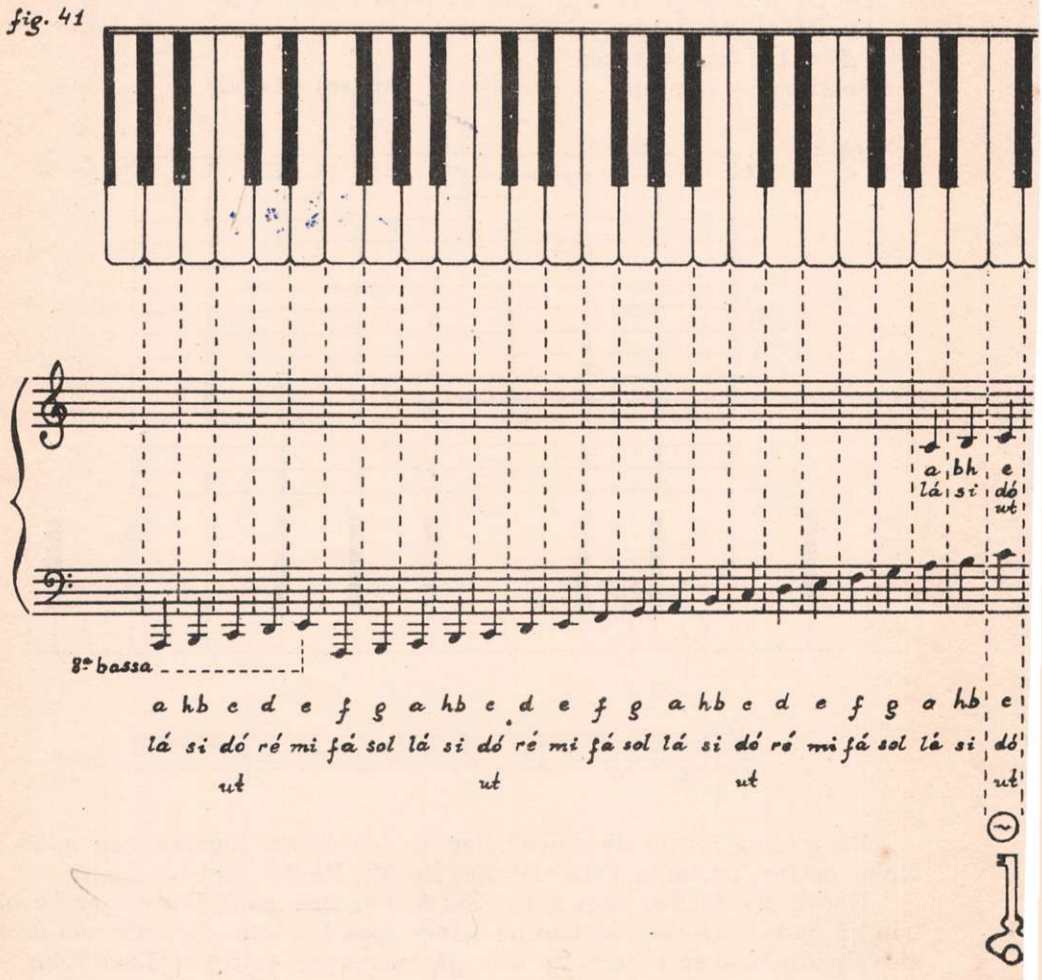


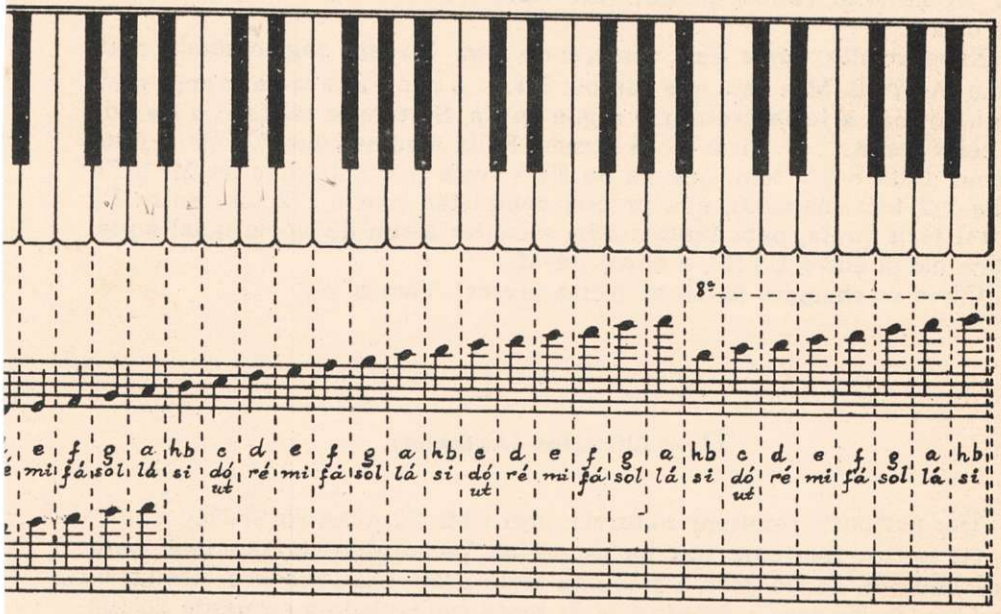
Da mesma forma devemos calcular nos outros lugares, nos quais há teclas pretas; portanto entre Dó-Ré; Ré-Mi; Fá-Sol; Sol-Lá; Lá-Si.

Não entre Mi-Fá, nem entre Si-Dó. Por que não? Porque entre elas não há nada para dividir; não há 1 tom, mas 1/2 tom; de onde não é preciso dividir, não se precisa de arte: já existe por natureza o semitom.

Mi-Fá; Si-Dó são os "semitons naturais"

fig. 41


a bh c
lá si dó
ut
8ª bassa
a hb c d e f g a hb c d e f g a hb c d e f g a hb c
lá si dó ré mi fá sol lá si dó ré mi fá sol lá si dó ré mi fá sol lá si dó
ut ut ut ut



e f g a
mi fá sol lá

Dirá o aluno: "Como posso compreender isso? Quando canto a valsinha das notas, não percebo nenhuma diferença nestes dois lugares".

Mostrar-lhe-emos:

a) cante sòmente Dó — Ré. Basta;

b) agora feche os olhos, ou não olhe para o piano e cante de novo Dó-Ré, começando com a nota que o professor tocará antes no piano. Será um pouco mais aguda. Tudo pronto? Ouça... Pode cantar... Dó-Ré... Acertou. Mas olhe: vou repetir no piano o que você cantou... Está certo? Sim. No entanto, cantou Ré-Mi, quer dizer: outra vez de uma tecla branca a outra.

Experimente outra vez, começando com Dó em região ainda mais aguda. Acertou. Mas veja que cantou: Mi... e não Fá (a tecla branca mais próxima) mas a tecla preta que segue ao Fá. Se tivesse cantado o som do Fá, seria assim... V. dirá: "Está errado. Falta alguma cousa". Pois é; falta mesmo: falta o 1/2 tom, que há de Fá à tecla preta. Porque de Mi a Fá só há 1/2 tom (natural), que precisa completar com o 1/2 tom entre Fá e a tal tecla preta, para fazer o tom, e cantar assim distância igual àquela que havia entre Dó-Ré, e entre Ré-Mi.

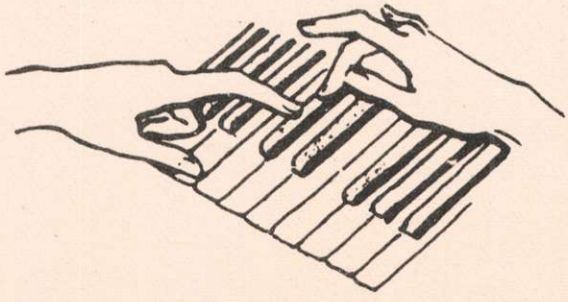
Como se chamam então as teclas pretas? Vamos ver.

12 — Alterações (Acidentes).

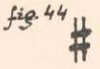
Há, portanto, semitons naturais: entre Mi-Fá, e entre Si-Dó.

Os outros semitons, nas teclas pretas, posso alcançar por dois caminhos: subindo de Dó para a próxima tecla preta (no teclado à direita) ou descendo do Ré para a próxima tecla preta (no teclado à esquerda do Ré). Experimentem: subam com a mão esquerda do Dó para a tecla preta e deixem o dedo lá; depois desçam do Ré com a mão direita, e, querendo ocupar a tecla, hão de encontrá-la já ocupada. Se vê que realmente estão no meio entre as duas notas (fig. 43)

fig. 43

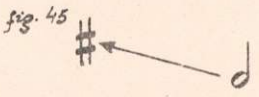


a) Para dizer que desejo 1/2 **tom** acima duma nota natural, i.é. ainda não alterada, escrevo um **sinal especial**, o "sustenido" (fig. 44).

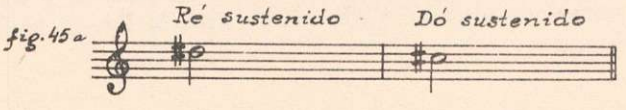
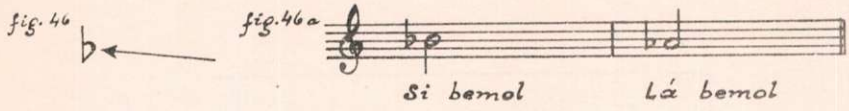
fig. 44 

O sustenido eleva a nota 1/2 tom

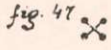
Duas linhas verticais são **cruzadas** por duas paralelas oblíquas que **sobem** da esquerda para a direita, formando no centro um quadrado (mais exato: um rombo), que marca o lugar da nota elevada pelo sustenido. (É como se olhasse uma pessoa pelas grades duma janela de garage). O sustenido deve ser colocado duma maneira, que o quadrado central esteja na linha, ou no espaço destinados à nota a ser elevada (fig. 45).

fig. 45 

Os acidentes escrevem-se **antes** das notas, se não, há falta de lugar. Portanto dizemos: "Dó sustenido", **mas** escrevemos "sustenido Dó"(fig. 45a).

fig. 45a

b) Para descer 1/2 tom, usa-se o "bemol". E' uma espécie de "b", um pouco modificado em baixo. A curva central indica o lugar da nota, como aconteceu com o sustenido (fig. 46 e 46-a).

O bemol abaixa a nota 1/2 tom

c) Para que suba 1/2 tom uma nota que já tem sustenido, colocamos o "dobrado sustenido" (fig. 47).

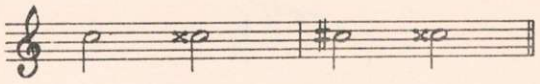


E' verdade, que 1/2 + 1/2 = 1; por isso o Dó dobrado sustenido é igual a Ré no teclado do piano, na escala temperada. O motivo porque se usa êste nome complicado, e não simplesmente Ré, só poderão compreender mais tarde.

O dobrado sustenido eleva 1/2 tom a uma nota que já tem um sustenido ou por um tom, uma nota natural.

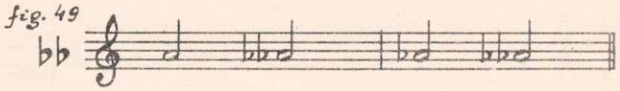
(fig. 48)

fig. 48



d) Semelhantemente se procede com "dobrado bemol" (fig. 49).

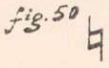
fig. 49



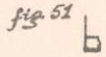
O dobrado bemol abaixa 1/2 tom a uma nota que já tem um bemol, ou por um tom, uma nota natural

e) Para desfazer qualquer dêstes processos de elevação e abaixamento, usa-se o "bequadro" (fig. 50).

fig. 50



Antigamente era realmente um "b" quadrado (fig. 51)

fig. 51 

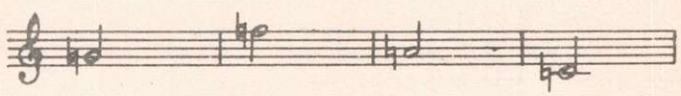
Hoje parece mais um sustenido depenado (fig. 52).

fig. 52

Para escrevê-lo, pode-se traçá-lo em duas partes (fig 53)

fig. 53

Também aqui o rombo central indica o lugar da nota (fig. 54).

fig. 54

O bequadro anula o efeito do acidente anterior

ou seja:

O bequadro coloca no estado natural a nota alterada

Por conseguinte pode haver consequências diferentes: se um bequadro desfaz um sustenido (que elevou 1/2 tom), rebaixa o som da nota; se desfaz um bemol (que abaixou 1/2 tom) eleva pràticamente a nota (fig. 55)

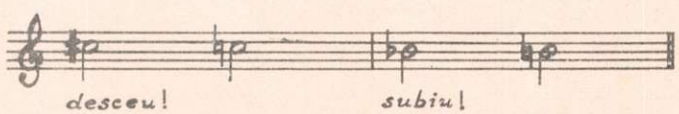
fig. 55

Podem surgir dúvidas, quando o bequadro é empregado em notas com dobrado-sustenido ou dobrado-bemol. Em tese vale também aqui, que o bequadro faz voltar a nota ao estado natural (fig. 56).

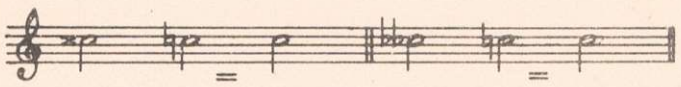
fig. 56

Como porém, há o caso, em que se deseja anular apenas um dos acidentes, ou seja, modificar o som 1/2 tom apenas, deve-se escrever (fig. 57):

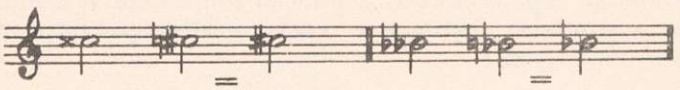
fig. 57

Alguns entretanto, querendo evitar qualquer dúvida quando desejam anulação completa, escrevem (fig. 58):

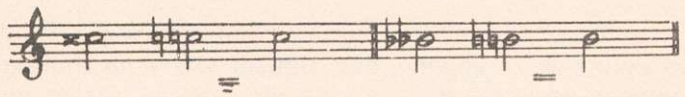
fig. 58

Uma nota que recebeu o bequadro, não apresenta esta modificação em seu nome. Diz-se p.ex. "Si natural" "Dó natural" e não, "Si bequadro" e "Dó bequadro" (fig. 59)

fig. 59

O nome comum para tôdas estas modificações é "alteração" ou "acidente".

Acidentes (Alterações)
Sustenido — Dobrado sustenido
Bemol — Dobrado bemol
Bequadro

13 — Duração do efeito das alterações.

a) A alteração afeta tôdas as notas iguais de um compasso (fig. 60)

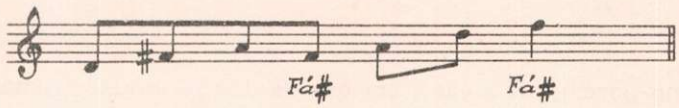
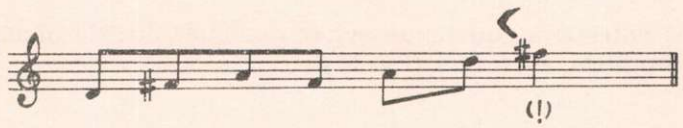
fig. 60

Quando a nota se repete em outra posição (uma Oitava acima ou abaixo da nota antes alterada), costuma-se repetir a alteração para evitar algum engano eventual (fig. 61).

fig. 61



E para evitar outro engano, que alguém altere no compasso seguinte, onde a alteração não vale mais, a nota em questão, faz-se um "bequadro de precaução" (porque em si desnecessário) (fig. 62).

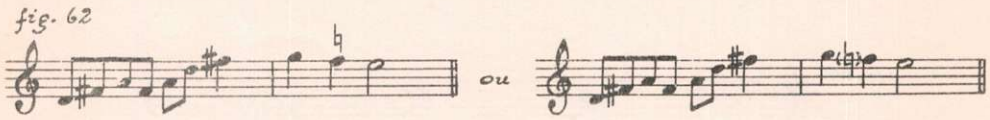
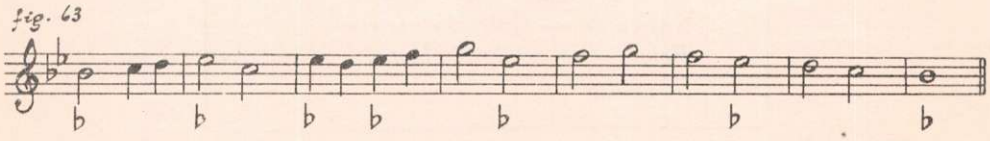
fig. 62

b) Se logo no princípio do trecho musical são indicados os acidentes, significa isso que devem ser aplicados às respectivas notas tôda vez que estas aparecerem durante a execução da peça (fig. 63).

fig. 63

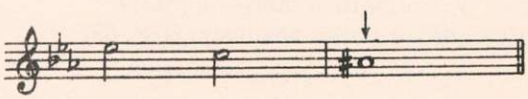


Êste lugar no início chama-se "armadura". E diz-se: há p.ex., 2 bemois na armadura. "Armar a pauta" significa colocar no princípio da musica os acidentes a serem observados em tôda peça, se não houver novo aviso.

c) Afetam as alterações a nota natural, não levando em conta alterações anteriores (fig. 64).

fig. 64

O sustenido no exemplo eleva 1/2 tom o **Ré** natural, sem olhar para o Ré bemol precedente. E no outro exemplo temos um som que está 1/2 tom acima do Lá natural (fig. 65).

fig. 65

Alterações que valem por todo o trecho, chamam-se "acidentes constitutivos"

Acidentes que têm valor só durante um compasso, chamam-se "alterações acidentais"

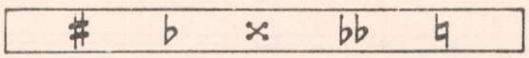
d) Como a ligadura soma os valores de duas notas ligadas (veja lição 7), seja no mesmo compasso, seja de um compasso para outro, tendo por consequência a continuação ininterrupta do som, extende a ligadura também uma alteração eventual à nota do compasso seguinte (fig. 66).

fig. 66

14 — Algumas conclusões.

a) As alterações são: (fig. 67)

fig. 67



sustenido — bemol — dobrado sustenido — dobrado bemol — bequadro.

b) Alterações ascendentes: ♯ 𝄪
Alterações descendentes: ♭ 𝄫
Alteração ascendente e descendente: ♮
c) Notas alteradas e notas naturais: (fig. 68)

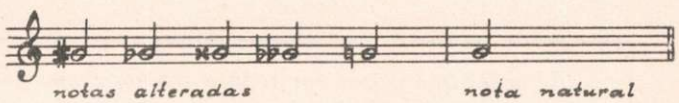
fig. 68

d) Vários modos (conforme o caso) de levantar uma nota 1/2 tom: (fig. 69).

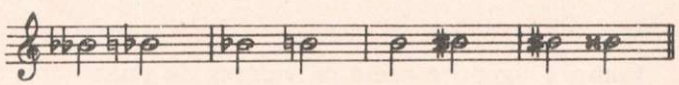
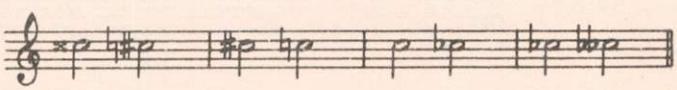
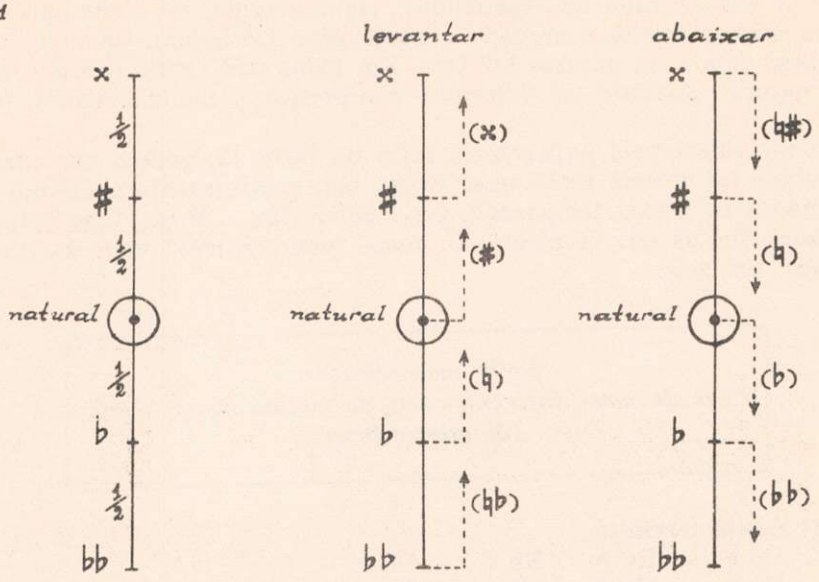
fig. 69

e) Vários modos de abaixar uma nota 1/2 tom (fig. 70).

fig. 70



d) e e) representados gràficamente: (fig. 71).

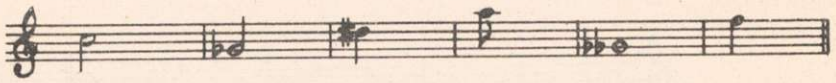
fig. 71



Exercícios:

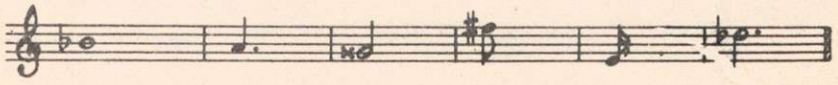
a) Levante 1/2 tom as seguintes notas (fig. 72).

fig. 72



b) Abaixe 1/2 tom as seguintes notas (fig. 73).

fig. 73



15 — Notas enarmônicas.

Vejamos de novo o teclado. Sabemos que tôda nota natural que sobe, recebe o qualificativo de "sustenido": Dó sustenido, Ré sustenido, etc..

Da mesma forma é mudado o nome para Dó bemol, Ré bemol, etc., ao descer uma nota natural 1/2 tom. Em todos três casos: ficando na posição natural, subindo ou descendo, conserva-se o nome original, p.ex. "Dó".

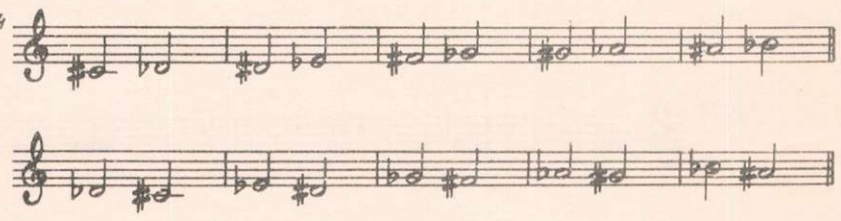
Como vimos pela experiência feita na lição 12, podem encontrar-se duas notas na mesma tecla, quer dizer, têm pràticamente o mesmo som, pelo menos na escala temperada, p.ex. Solbe Fá♯. Estas duas notas são chamadas "notas enarmônicas". O nome "enarmônicas" vem do grego e significa: **um** som.

Notas enarmônicas:
Notas de nome diferente, mas da mesma altura tonal, (do mesmo som)

a) Assim teremos:

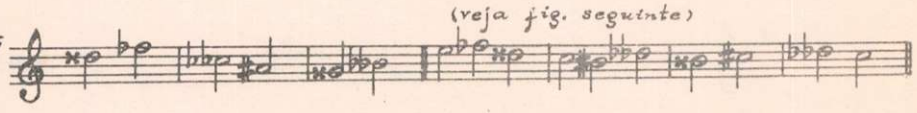
Dó ♯	— Ré ♭	Ré ♭	— Dó ♯	
Ré ♯	— Mi ♭	Mi ♭	— Ré ♯	(fig. 74) (cf. fig. 41)
Fá ♯	— Sol ♭	Sol ♭	— Fá ♯	
Sol ♯	— Lá ♭	Lá ♭	— Sol ♯	
Lá ♯	— Si ♭	Si ♭	— Lá ♯	

fig. 74



b) Usando também dobrado sustenido e dobrado bemol, podemos construir casos mais complicados de enarmonia (fig. 75).

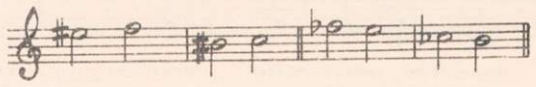
fig. 75 (veja fig. seguinte)



c) Ainda nos resta o caso dos dois semitons naturais. Subindo do Mi 1/2 tom, portanto podendo escrever Mi ♯, estou em Fá (e não em Fá ♭). Descendo do Fá 1/2 tom, chego ao Mi natural.

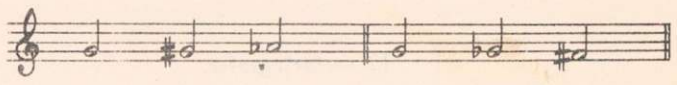
De onde são notas enarmônicas:

Mi ♯ — Fá (natural) Fá ♭ — Mi (natural)
Si ♯ — Dó (natural) Dó ♭ — Si (natural) (fig. 76)

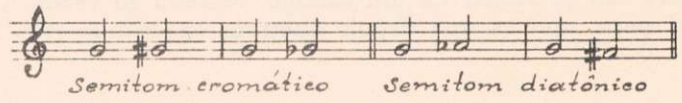
fig. 76

Exercício: escreva 10 notas, naturais e alteradas, de tôdas as maneiras possíveis; e substitua-as por notas enarmônicas.

16 — Semitom diatônico e semitom cromático.

Pelo exposto na lição precedente terei 1/2 tom ascendente de Sol tanto em Sol ♯ como em Lá ♭; e terei 1/2 tom descendente de Sol tanto em Sol ♭ como em Fá ♯ (fig. 77).

fig. 77

Há, porém, uma diferença p.ex. entre Sol ♯ e Lá ♭ em relação ao "Sol": em Sol conserva-se o nome básico "Sol", ao qual apenas foi acrescentado um atributo: ♯. Em Lá ♭ encontro um nome totalmente novo.

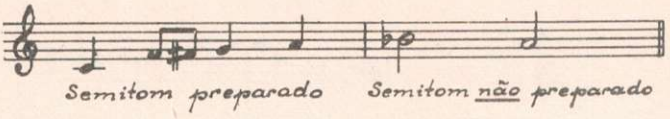
Quando é conservado o mesmo nome básico, fala-se de "semitom cromático". Quando se usam nomes novos, fala-se de "semitom diatônico"(*) (...dois tons) (fig. 78).

fig. 78 

* NOTA: "diatônica" é a nota que faz parte da escala, da "tonalidade" que se compõe de 7 notas, diferentes uma da outra, como p.ex.: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si.

Estas notas cromáticas podem ser:

A) a) superiores — por alteração ascendente: Sol — Sol ♯
   b) inferiores — por alteração descendente: Sol — Sol ♭
B) a) preparadas — quando ouvidas antes em seu estado natural;
   b) não preparadas — quando não ouvidas antes em seu estado natural (fig. 79).

fig. 79

notas:

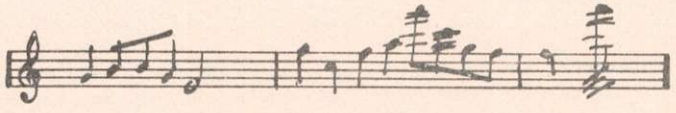
1) *naturais*
2) *alteradas*
3) *diatônicas*
4) *cromáticas* — *inferiores* / *superiores* — *preparadas* / *não preparadas*
5) *enarmônicas*

17 — Ortografia.

Já escreveram bastante notas e fechei os olhos apesar de ver algumas imperfeições, porque não podem aprender tudo de uma vez. Agora vamos aprender direito também êste ponto (cf. lição 4).

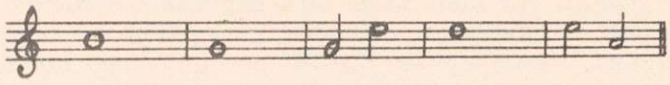
a) **A cabeça da nota.** Como depende muito do lugar que a nota ocupa, devemos fixá-la bem: ou na linha ou no espaço. Há cópias manuscritas que ninguém entende. Quem copia música, tenha sempre presente que a finalidade da cópia não consiste em que a música seja **escrita** (como às vêzes um professor dá um castigo: escreva 20 vêzes...), mas que seja **legível** para aquêles que depois queiram executá-la (fig. 80)

fig. 80



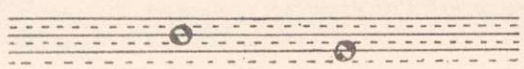
A nota que está num espaço, não deve passar a linha de cima, nem a de baixo (fig.81).

fig. 81



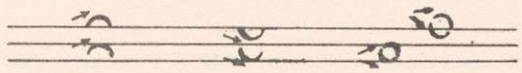
A nota que está numa linha, ocupa a metade do espaço superior e a metade do espaço inferior (fig. 82).

fig. 82



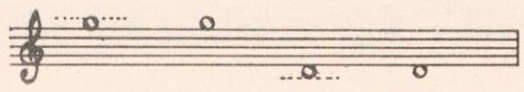
Por isso será prático, não escrever a cabeça da nota num só traço, mas em duas partes, traçando da esquerda para a direita, a fim de não passar os respectivos limites (fig. 83).

fig. 83



Para a primeira nota acima e abaixo da pauta calcula-se o tamanho, imaginando a primeira linha complementar (cf. o caso: superior ou inferior) sem, contudo, precisar dela (fig. 84)

fig. 84



b) **Músicas a uma voz.** As notas até a 3.a linha têm a haste para cima. Na 3.a linha é facultativo colocar a haste para cima ou para baixo. Do 3.o espaço em diante, a haste é obrigatòriamente para baixo.

Quando a haste é para cima, está sempre do lado direito; quando para baixo, deve estar à esquerda (fig. 85).

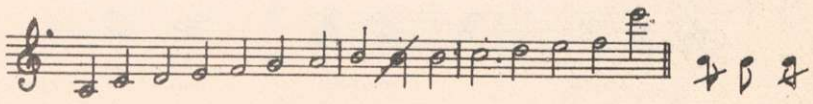
fig. 85

No caso de tratar-se de colcheias e valores inferiores (semicolcheias, fusas, semifusas) há ainda mais a observar. Por motivos múltiplos (fraseado, formação de grupos cuja soma dá o valor dum tempo unitário de compasso — assunto que mais tarde será explicado, bastando por ora mencionar o fato — quiálteras, cadências, etc.) podem ser reunidas as notas dêstes valores. Neste caso são ligadas por um traço horizontal, que substitue, melhor reune os "cortes". Por isso haverá um traço para reunir colcheias, 2 traços para semicolcheias, 3 traços para grupos de fusas, 4 traços para semifusas (fig. 86 e 87).

fig. 86

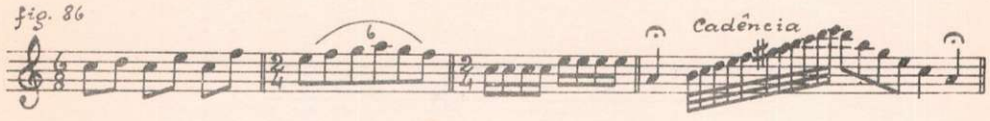


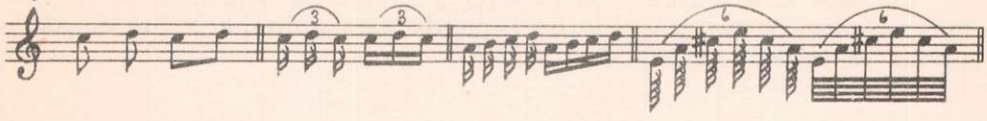
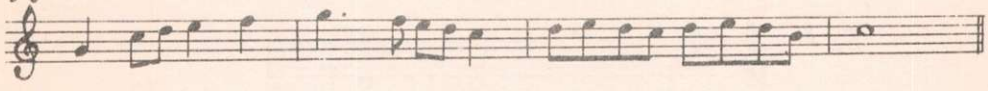
fig. 87

Se o movimento melódico é ascendente, os traços que substituem os cortes, têm também direção ascendente; com movimento descendente é idêntica a direção dos traços de ligação. Em caso de movimento misto são horizontais (fig. 88).

fig. 88



c) **Acordes.** As notas que se ouvem ao mesmo tempo, devem ser escritas uma exatamente debaixo da outra, se não, haverá dificuldade na leitura. Exceção há quando são ouvidas simultâneamente notas vizinhas, ou como se diz, conjuntas — neste caso estão lado a lado, ou seja uma à direita, outra à esquerda da haste (fig. 89).

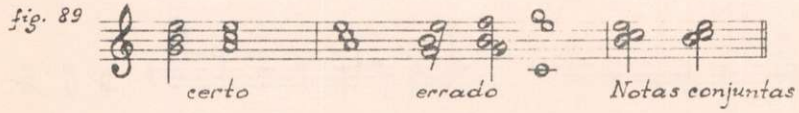
fig. 89

d) **Canto a mais vozes.** Costumam-se escrever estas músicas de maneira que as notas da voz superior, independentemente do lugar em que estão, são escritas com a haste para cima, e aquelas da voz inferior também invariàvelmente com a haste para baixo. Quando acontece que a mesma nota é cantada pelas duas vozes ao mesmo tempo, a nota recebe duas hastes, uma à esquerda (para baixo) e outra à direita (para cima). Pode-se também escrever duas vezes a nota em questão, colocando uma figura ao lado da outra (fig. 90).

fig. 90

Esta maneira tem ainda a vantagem de indicar, dispensando explicações especiais, à qual das vozes pertence a nota no caso dum "cruzamento de vozes", i.é. quando o movimento melódico (caminho que toma a melodia) leva a voz superior abaixo da inferior e vice-versa. (fig. 91).

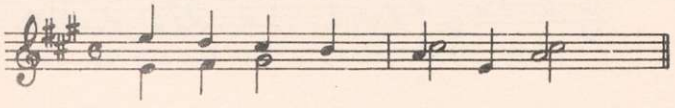
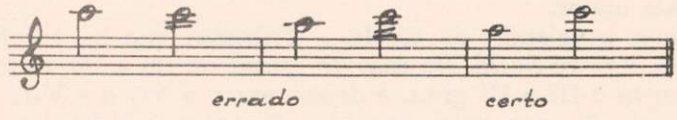
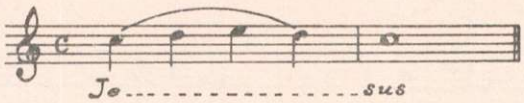
fig. 91

e) **Linhas auxiliares.** Quando precisar delas, deve conservar entre elas o mesmo espaço que há entre as linhas da pauta fixa. Caso contrário, haverá dificuldades na leitura. P.ex. ficará um Lá com 1 espaço folgado ao lado dum Mi que foi escrito depois de 3 linhas apertadas (fig. 92).

fig. 92

f) **Partes para canto.** (uma ou duas **vozes** pode significar também: um ou dois **instrumentos**; agora falamos de vozes humanas... canto).

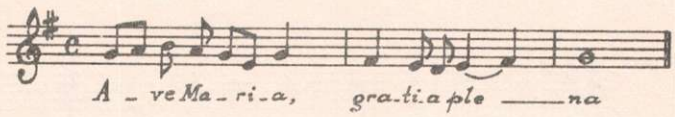
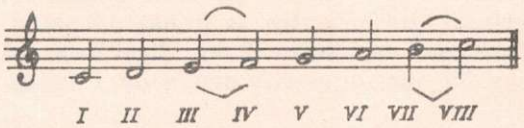
Obedecendo às regras gerais para manuscritos e impressos de música para instrumentos a uma voz, há algumas particularidades quando se trata de músicas acompanhadas por palavras.

1. Há trechos com uma nota para cada sílaba. Para êstes nada temos a observar.

Outros trechos, e são bem mais numerosos do que os primeiros, prevêm várias notas para cada sílaba. Nêste caso deve-se iniciar a sílaba debaixo da primeira de tôdas as notas a ela pertencentes; marca-se por vários meios que a sílaba continua pelas notas seguintes até a última das notas em questão. Êstes sinais são pontos ou traços na linha do texto, eventualmente também maior espaço entre as letras; e um arco (como aquele de ligadura... lição 7) que abrange as notas cantadas com a mesma sílaba (fig. 93).

fig. 93

2. Ao contrário do que dissemos na letra b), não são em geral ligadas notas de colcheias e valores inferiores, quando se trata de partes para canto.

São ligadas as notas dêstes valores sòmente quando pertencem à mesma sílaba, substituindo assim o traço de colcheias, semicolcheias, etc., o arco usado no caso de valores superiores (fig. 94).

fig. 94

18 — Interlúdio.

A escala maior.

Cantemos a valsinha da escala... Sabemos que há 1/2 tom natural entre Mi-Fá e entre Si-Dó. No caso de cantar de Dó a Dó, estão êstes dois semitons entre o III e IV grau, e depois entre o VII e o VIII grau.

Uma série de oito notas seguidas (7 novas e a 8.a como repetição da 1.a) chama-se "escala". As 8 notas constituem os 8 graus da escala que costumam receber números latinos.

Vamos cantar a valsinha, porém numa posição mais aguda (fig. 95).

fig. 95

Os semitons naturais estão de novo, e não pode ser de outra maneira, entre Mi-Fá e entre Si-Do (marquemos com um sinal especial o semitom natural: ⌒).

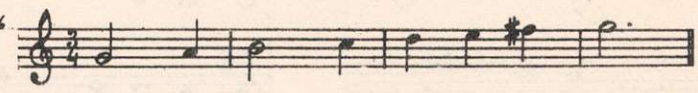
Examinemos a situação:

1) — **O semitom Si-Dó encontra-se entre III e IV grau (onde também em Dó havia um semitom).**
2) — **Mi-Fá está em lugar diferente: VI e VII graus;**
3) — **Há uma cousa exquisita no fim, onde parece faltar algo.**

O motivo saberemos logo.

a) Onde deve haver 1/2 tom? Entre III e IV grau; e entre VII e VIII grau (façam o 2.º sinal nestes lugares: ⌣).

b) Onde estão os semitons naturais ? Entre III e IV grau; e entre VI e VII grau. Por isso achamos tudo igual e certo no princípio, e encontramos uma diferença no fim, e que vamos fazer? Corrigir de maneira que haja 1/2 tom entre III e IV grau, e entre VII e VIII grau e tons inteiros entre os demais graus. Escrevemos Fá♯ , resolvendo com isso duas questões: assim há 1 tom inteiro entre VI e VII grau — e há 1/2 tom entre VII e VIII grau (em vez de 1 tom como era Fá-Sol). (fig. 96).

fig. 96

* * *

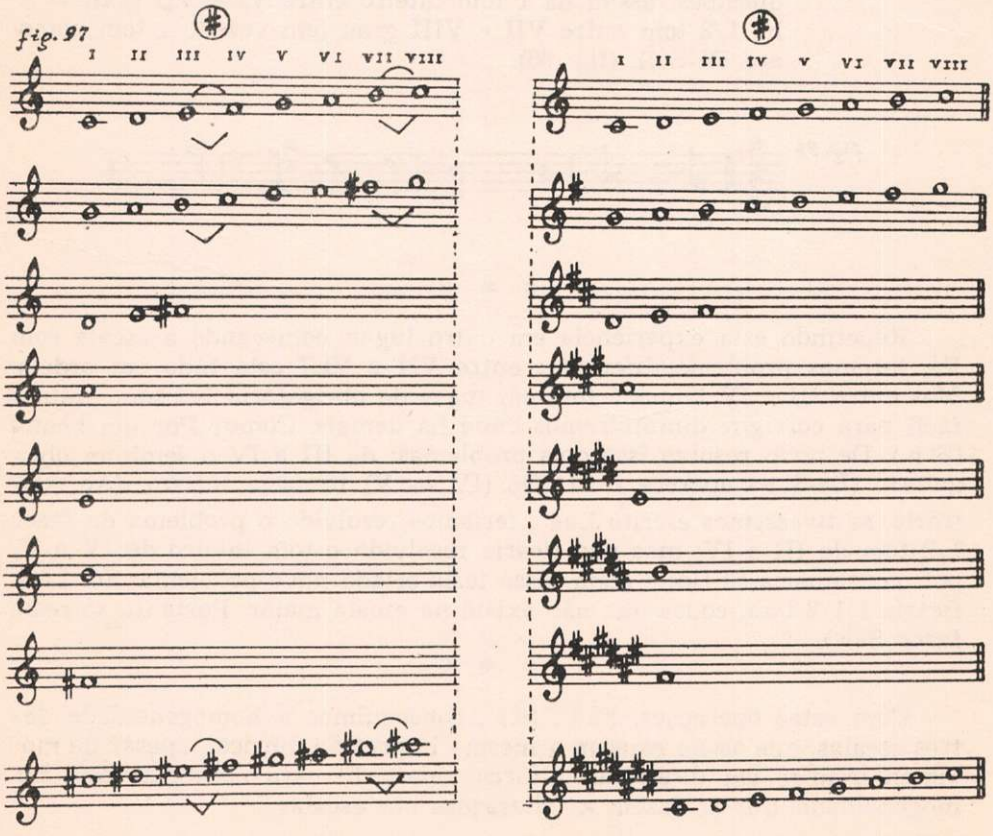
Repetindo esta experiência em outro lugar, começando a escala com Fá, teremos problema diferente: entre VII e VIII está tudo em ordem. Mas entre III e IV temos 1 tom em lugar do obrigatório 1/2 tom. Muito fácil para corrigir: diminuiremos onde há demais. Como? Por um bemol (Si ♭). De novo resolve isso dois problemas: de III a IV o semitom obrigatório (Lá-Si ♭) aparece e Si ♭ Dó (IV — V) torna-se inteiro. (Ao contrário, se tivessemos escrito Lá♯ , teríamos resolvido o problema de fazer 1/2 tom de III a IV; mas não ficaria resolvido o tom inteiro de IV a V, pois continuaria Si-Dó; e além disso teria criado novo problema: Sol-Lá ♯ ficaria 1 1/2 tom, cousa que não existe na escala maior. Portanto só resta fazer Si ♭).

* * *

Com estas operações, Fá♯ , Si ♭ , conseguimos a homogeneidade das três escalas, que assim causam a mesma impressão musical, apesar de movimentarem-se em diferentes alturas tonais. E' para conseguir esta homogeneidade, que se fazem as alterações nas escalas.

Mi — Fá *Si — Dó*	*semitons naturais*
III — IV *VII — VIII*	*semitons obrigatórios (na escala maior)*

E agora que lhe foi explicado como deve agir, escreverá pacientemente tôdas as escalas. Sei, que já existem esquemas em livros de música; mas quero que se dê a êste trabalho. Compreenderá com êle melhor o "porque" dos acidentes; e mais tarde compreenderá a importância de manejar nas escalas todos os seus componentes: notas, graus, acidentes (e não sòmente o dedilhado, decorado mais ou menos...)

Primeiro escreveremos as escalas com sustenidos (fig. 97)

Dobre a fôlha de música no meio, em sentido vertical. Escreva a clave de Sol no princípio de oito pautas seguidas, e no lado direito, após a dobra, outra clave de Sol. Em cada pauta escreverá oito notas, tanto no lado esquerdo como no lado direito; daí há bastante espaço. Escreva sempre as notas de uma pauta bem debaixo das notas da pauta superior: a primeira nota debaixo da primeira, a segunda debaixo da segunda, etc.. Agora vamos colocar a primeira nota de cada pauta: na 1.a Dó; na 2.a Sol; na 3.a Ré; na 4.a Lá; na 5.a Mi; na 6.a Si; na 7.a Fá♯; na 8.a Dó♯ Completem a série de cada escala, escrevendo após esta primeira nota outras sete, seguidas, até chegarem à oitava: de Dó a Dó, de Sol a Sol, etc.. Trabalhamos por ora só no lado esquerdo da página.

Em seguida coloque os sinais ⌒ e ⌣ respectivamente nos lugares dos semitons naturais e obrigatórios: o sinal ⌣ fica debaixo das duas notas às quais se refere, e o sinal ⌒ acima delas. Os semitons obrigatórios estarão, lògicamente, sempre no mesmo lugar, onde por conseguinte se porá um sinal ⌣ debaixo do outro. O sinal dos semitons naturais, porém mudará frequentemente, quasi sempre, de lugar.

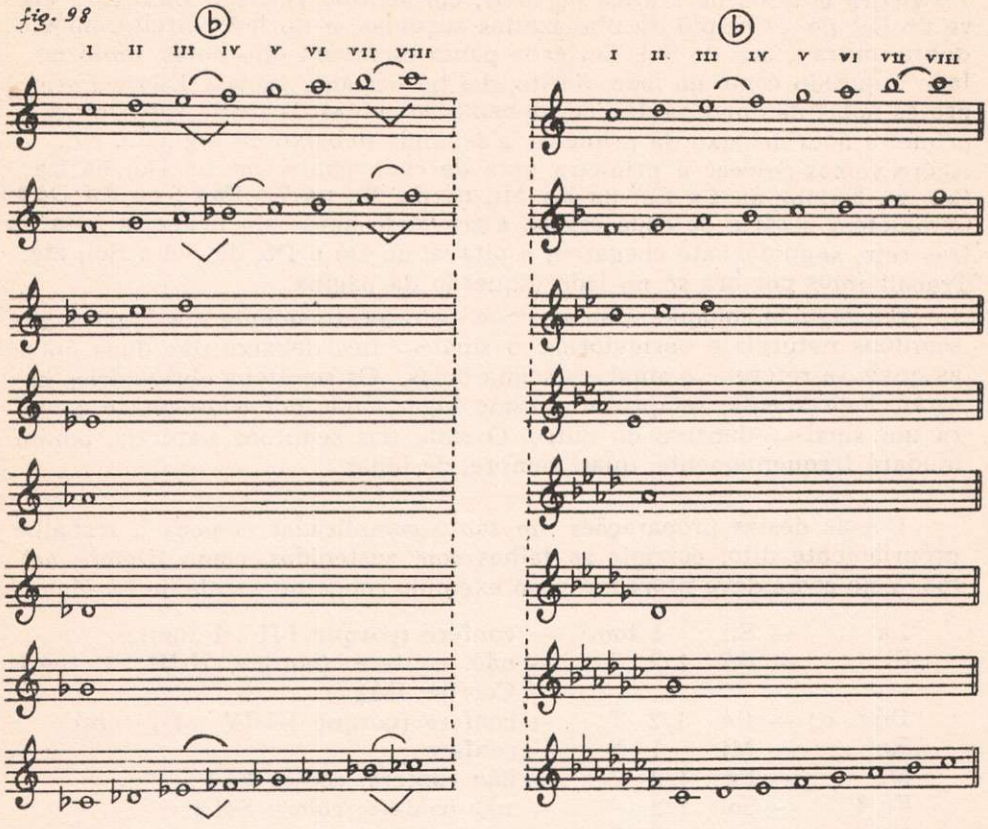
Depois destas preparações um tanto complicadas começa o trabalho pròpriamente dito: corrigir as falhas com sustenidos, como fizemos acima. Veja como deve proceder, num exemplo concreto: escala de Lá Maior.

Lá	— Si:	1 tom	—	confere (porque I-II : 1 tom).
Si	— Dó:	1/2 "	—	não confere (porque II-III : 1 tom). Corrijo: Dó♯.
Dó♯ (!)	— Ré:	1/2 "	—	confere (porque III-IV : 1/2 tom).
Ré	— Mi:	1 "	—	confere.
Mi	— Fá:	1/2 "	—	não confere; coloco Fá♯.
Fá♯	- - Sol:	1/2 "	—	não confere; coloco Sol♯.
Sol♯	— Lá:	1/2 "	—	confere.

Escala Maior:
Onde há 1/2 tom? — Entre Mi-Fá; e entre Si-Dó
Onde deve haver 1/2 tom? — Entre III — IV;
e entre VII — VIII

* * *

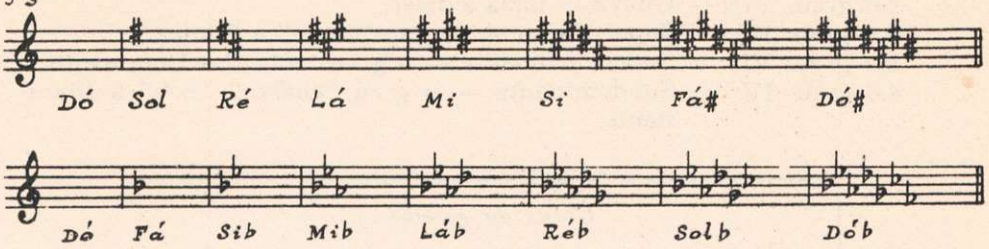
Depois de um breve descanso, façam outro quadro para as escalas com bemóis: como antes — oito pautas — clave do Sol — dobrada a página no meio — mas começam-se as escalas com outras, novas notas (menos na 1.a pauta). (*fig. 98*).

fig. 98

Na 1.a pauta: Dó como primeira nota; na 2.a Fá; na 3.a. Si ♭ ; na 4.a Mi ♭ ; na 5.a Lá ♭ ; na 6.a Ré ♭ ; na 7.a Sol ♭ ; na 8.a Dó ♭ .

Coloquem os sinais nos lugares dos semitons obrigatórios; depois nos lugares dos semitons naturais; examinem se conferem ou não os tons e semitons naturais e obrigatórios entre si; corrijam, aplicando bemol na 2.a das duas notas em questão, como no exemplo acima (Fá maior) foi explicado.

* * *

Que deve fazer com as colunas ao lado direito da fôlha? No lado esquerdo foi acompanhada cada nota pelo sustenido ou bemol necessário. No lado direito escreveremos sòmente as notas, reunindo os acidentes na "armadura" (lição 13b). E' costume escrevê-los em certa ordem (fig. 99).

fig. 99

Que aconteceu? de uma pauta **para** outra ficou um acidente a mais: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 — tanto nos sustenidos como nos bemóis. Examinaremos esta sequência logo mais; por ora interromperemos um pouco o assunto. Sòmente de um ponto trataremos **antes.**

19 — Os graus da escala.

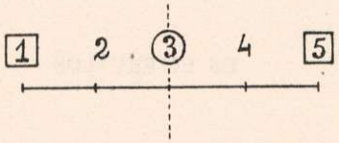
Como os oito graus da escala têm **tanto** valor, igualmente na escala maior e menor, receberam nomes próprios:

1.o grau: I — Tônica (que marca o tom, a tonalidade, pois com êle começa a escala: Dó Maior, Sol Maior, etc.).

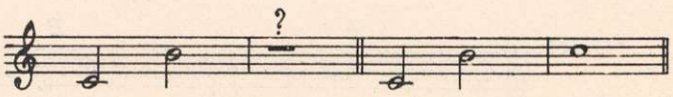
5.o grau: V — Dominante — o grau mais importante depois do 1.o grau; aquêle que "domina".

3.o grau: III — Mediante — que está no meio entre 1.o e 5.o grau (fig. 100).

fig. 100



7.o grau: VII — Sensível — porque é tão fraco que precisa encontrar apôio na Oitava. Experimente uma vez: toque Dó — Si — Dó; depois toque sòmente o Si; o ouvido lhe completará logo o Dó, sem o qual parece faltar **alguma** coisa (fig. 101).

fig. 101

8.o grau: VIII — Oitava — nada a dizer.
2.o grau: II — Super-tônica — o grau "sôbre" a Tônica.
6.o grau: VI — Super-dominante — o grau "sôbre" a Dominante.
4.o grau: IV — Subdominante — o grau "abaixo", "sob" a Dominante.

Graus da escala:

I	— *Tônica*	*V*	— *Dominante*
II	— *Super-Tônica*	*VI*	— *Super-dominante*
III	— *Mediante*	*VII*	— *Sensível*
IV	— *Sub-dominante*	*VIII*	— *Oitava*

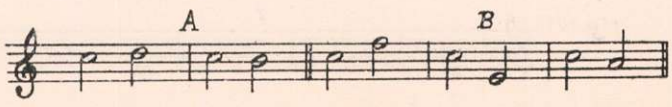
CAPÍTULO II

OS INTERVALOS

20 — Notas conjuntas e disjuntas.

O movimento melódico (lição 10) indica se a segunda de duas notas tocadas ou cantadas é mais aguda ou mais grave do que a primeira. Precisamos ainda especificar se a segunda nota está próxima ou distante (fig. 102).

fig. 102



Esta relação entre dois sons dos quais um é mais agudo e outro mais grave (seja o primeiro o mais grave e mais agudo o segundo, ou vice-versa), chamamos "intervalo". Tècnicamente se diz: "intervalo" é a relação entre duas alturas tonais diferentes.

A nota mais próxima, tanto para cima, como para baixo, é a nota conjunta (A). Tôdas as demais notas são "disjuntas" (B).

Exercícios:

a) escreva as notas conjuntas de (fig. 103).

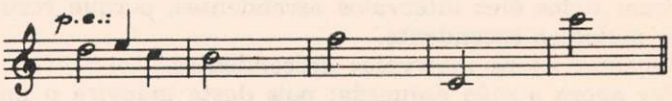
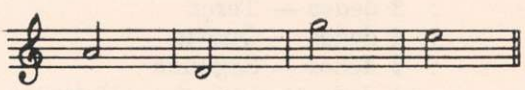
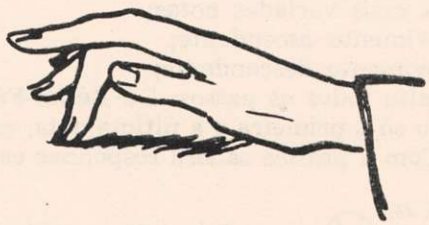
fig. 103 p.e.:

b) escreva as notas disjuntas de (fig. 104).

fig. 104



21 — Denominação dos intervalos.



Sabe tocar piano? Não? Mas já viu alguém tocar e saberá imitá-lo. Então, bata com os dedos da mão direita em cima da mesa como se estivesse batendo no teclado e diga: Dó-Ré-Mi-Fá-Sol, batendo com o polegar quando diz "Dó", com o indicador quando diz "Ré", e assim em diante, até o dedo mínimo ("Sol").

Quantos dedos gastou? Cinco. Esta distância de cinco tons (sem especificar, se são tons ou semitons) chama-se "intervalo de Quinta" quer dizer: entre Dó e Sol.

Continue dizendo: Dó-Ré-Mi — 3 dedos: intervalo de Terça entre Dó e Mi.

Dó-Ré — 2 dedos : intervalo de Segunda.

Dó-Dó — o mesmo dedo : Uníssono (1 só som).

Do-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá (complete com o polegar da mão esquerda) 6 dedos: intervalo de Sexta, etc.

Intervalos:	
1 dedo:	*Uníssono*
3 dedos:	*Terça*
6 dedos:	*Sexta*
8 dedos:	*Oitava, etc.*

Eram todos êles intervalos ascendentes, porque resultaram de movimento melódico ascendente.

Façamos agora intervalos descendentes.

Use agora a mão esquerda; pois desta maneira o polegar será novamente contado em primeiro lugar, apesar de executar-se um movimento descendente.

Do-Si-Lá-Sol-Fá : 5 dedos : Quinta (descendente)
Dó-Si-Lá : 3 dedos — Terça
Dó-Sol : 4 dedos — Quarta
Dó-Si : 2 dedos — Segunda
Dó-Dó : 1 dedo (o mesmo) — Uníssono
Dó-Dó (Dó-Si-Lá-Sol-Fá-Mi-Ré-Dó) : 8 dedos — Oitava

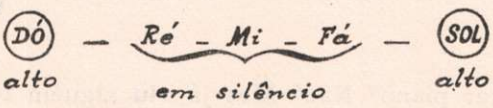
Exercícios:

a) partindo de tôdas as notas;
b) para as mais variadas notas;
c) em movimento ascendente;
d) em movimento descendente;

Primeiro diga alto todos os passos: Dó-Ré-Mi-Fá-Sol.

Depois diga alto só a primeira e a última nota, contando as demais em silêncio (fig. 105). Com a prática saberá responder cada vez mais depressa.

fig. 105



22 — Encontrar a nota que corresponde ao intervalo.

Assim como aprendeu agora a dizer que intervalo existe entre duas notas dadas (p.ex. entre Dó-Sol), poderá responder também à pergunta, formulada de modo contrário:

Qual é a Quinta ascendente de Dó ?

A Quinta? — Posso gastar cinco dedos: Dó-Ré-Mi-Fá-Sol.

Resposta: Quinta ascendente de Dó é Sol.

Qual a Terça descendente de Dó?

Prepare 3 dedos (só pode "gastar" 3) e desça: Dó-Si-Lá (acabaram os dedos) **Resposta:** A Terça descendente de Dó é Lá.

Exercícios:

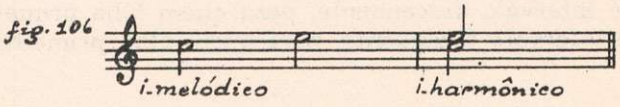
Diga a 3.a asc. de Fá.	3.a desc. de Mi.	4.a desc. de Mi.
5.a desc. de Ré.	6.a asc. de Ré.	7.a asc. de Sol.
4.a asc. de Sol.	5.a desc. de Si.	7.a desc. de Mi.
6.a desc.de Dó.	4.a asc. de Ré.	6.a desc. de Si.

23 — Intervalo melódico e harmônico.

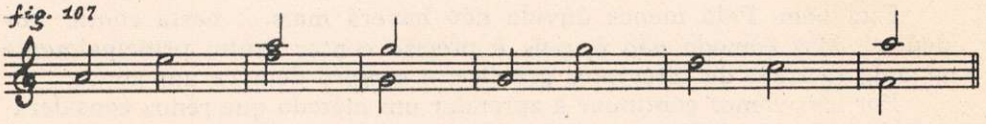
Quando canto Dó-Mi, posso cantar o Mi sòmente depois de ter cantado o Dó. Se cantamos nós dois, posso cantar o Dó, e V. pode cantar ao mesmo tempo o Mi. Fica bonito.

Mi cantado após o Dó: um intervalo melódico (uma melodia).

Mi cantado simultâneamente com o Dó: um intervalo harmônico (uma "harmonia"... se não cantar errado, o que daria uma "desarmonia") (fig. 106).



Exercícios:

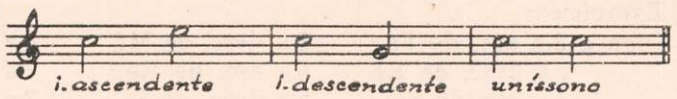
a) escreva debaixo dos intervalos, se há intervalo melódico ou harmônico (fig. 107);

b) escreva intervalos melódicos: Dó-Mi; Sol-Dó; Fá-Si; Ré-Lá Mi-Dó;

c) escreva intervalos harmônicos: Fá-Lá; Ré-Fá; Si-Sol; Mi-Dó; Dó-Lá.

24 — Intervalo ascendente, descendente, uníssono.

Como o movimento melódico, pode também o intervalo melódico ser ascendente ou descendente. Misto não pode ser, porque a segunda nota, — e no intervalo temos sempre duas notas e nunca mais de duas notas - não pode ser ao mesmo tempo mais aguda e mais grave. A segunda nota pode ser igual em altura tonal (não sòmente de nome), então temos o uníssono, o que não é pròpriamente dito um intervalo. Pois o intervalo é a relação entre duas (diferentes) alturas tonais. E sem "distância" não há "intervalo" (fig. 108).

fig. 108



Menciona-se o "uníssono" mais para completar a série:...4.a, 3.a, 2.a, 1.a.

Da mesma forma pode também o intervalo harmônico ser ascendente ou descendente, conforme a nota que se considera em primeiro lugar (fig. 109).

fig. 109

Mi-Dó é intervalo descendente, para quem olha primeiro para o Mi.
Dó-Mi é intervalo ascendente, para quem olha primeiro para o Dó.

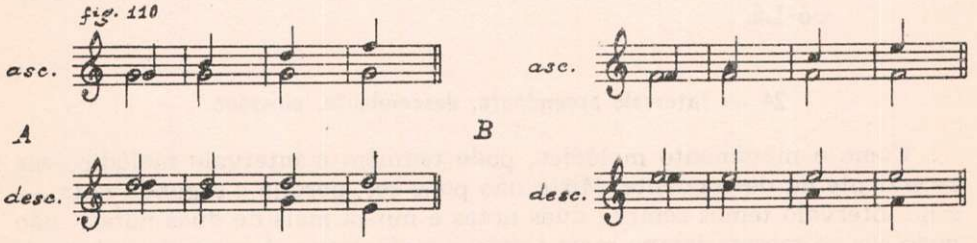
25 — Reconhecer intervalos de relance.

Está bem. Pelo menos dúvida não haverá mais... basta contar nos dedos. Mas cômodo não é, pois é preciso contar tanto; principalmente quando se trata de intervalos grandes; e sempre demora um pouco.

Por isso vamos continuar e aprender um método que reduz consideràvelmente êste trabalho.

Examine uma vez êstes intervalos (fig. 110):

fig. 110



No grupo "A" trata-se de intervalos entre 2 notas que estão numa linha. No grupo "B" estão os intervalos entre 2 notas localizadas num espaço. Em ambos os casos temos primeiro intervalos ascendentes e depois intervalos descendentes:

De Sol a Sol (da linha para a **mesma** linha) = 1 (uníssono)
Sol a Si (da linha para a próxima linha) = 3
Sol a Ré (da linha para a 2.a linha, deixando uma vazia) = 5
Sol a Fá (da linha para a 3.a linha, deixando 2 linhas vazias) = 7

* * *

O mesmo acontece com os **intervalos** descendentes:
Ré a Ré (da linha para a mesma linha) = 1
Ré a Si (da linha para a próxima linha) = 3
Ré a Sol (da linha para a segunda linha) = 5
Ré a Mi (da linha para a terceira linha) = 7

* * *

E, mudando a palavra "linha" **pela** outra "espaço", valem as regras indicadas também para o grupo B.

Portanto, posso dizer de que intervalo se trata, mesmo antes de saber o nome das notas — por um simples relance. (fig.111).

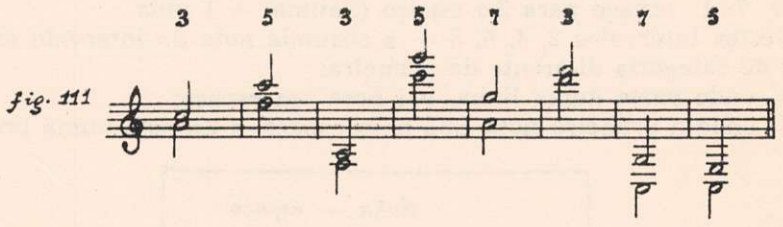



fig. 111

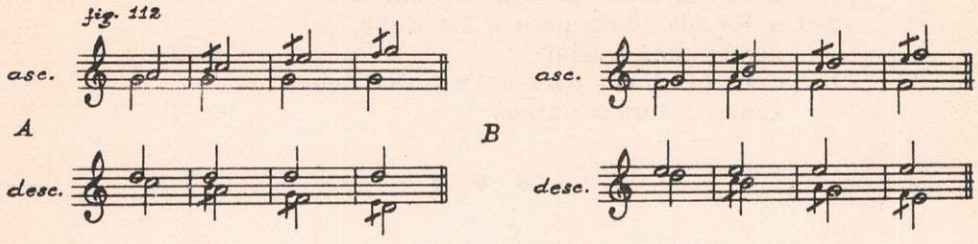
E quais são êstes intervalos tão amáveis? 1, 3, 5, 7, — os números ímpares.

Nestes intervalos, a segunda nota está sempre na mesma categoria de lugar: numa linha, se a primeira estava numa linha; num espaço, se a primeira estava num espaço.

	linha — linha
1, 3, 5, 7	
	espaço — espaço

E os números pares? Também serão condescendentes (fig. 112).

fig. 112



2, 4, 6, 8:
2 : 1+1 (nota conjunta)
4 : 3+1
6 : 5+1
8 : 7+1

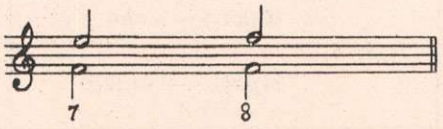
A) Ascendentes e descendentes:
2: 1+1 linha para espaço conjunto
4: 3+1 linha para linha (Terça) + 1 nota
6: 5+1 linha para 2.a linha (Quinta) + 1 nota
8: 7+1 linha para 3.a linha (Sétima) + 1 nota

B) Ascendentes e descendentes:
2: 1+1 espaço para linha conjunta
4: 3+1 espaço para espaço próximo (Terça) + 1 nota
6: 5+1 espaço para 2.o espaço (Quinta) + 1 nota
8: 7+1 espaço para 3.o espaço (Sétima) + 1 nota

Nestes intervalos 2, 4, 6, 8 — a segunda nota do intervalo está num lugar de categoria diferente da primeira:
— onde parte duma linha, vai para um espaço;
— onde a primeira nota está num espaço, a 2.a está numa linha.

	linha — espaço
2, 4, 6, 8	
	espaço — linha

Assim é fácil distinguir entre 7.a e 8.a, que são frequentemente confundidas pela grande distância: a 2.a nota da Sétima está na mesma categoria de lugar (fig. 113). A nota da Oitava está em lugar de categoria diferente.

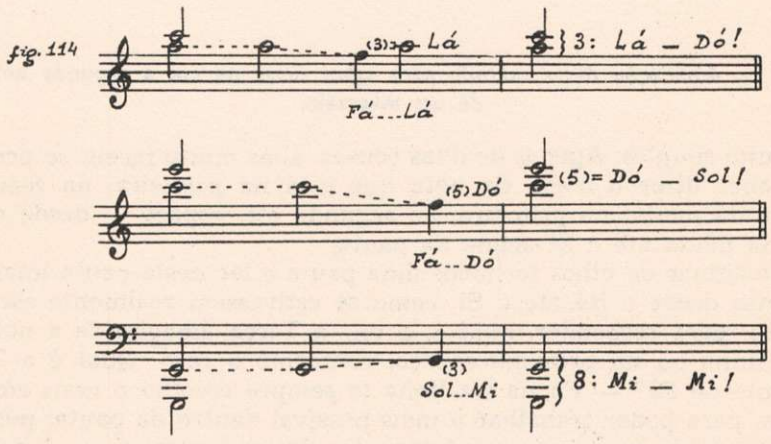
fig. 113

Exercícios: escreva ràpidamente, sem contar, só de relance, de acôrdo com as regras dadas,

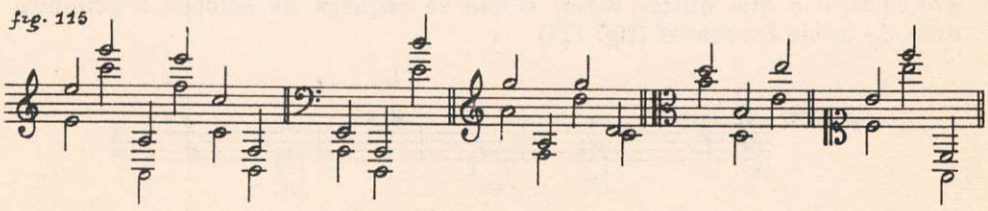
a) intervalos ascendentes e descendentes;

b) procure músicas impressas com trechos onde há acordes harmônicos (que são preferíveis para familiarizar-se bem com as regras dadas) a duas vozes e diga que intervalo há entre as duas notas — sem se preocupar com seu nome.

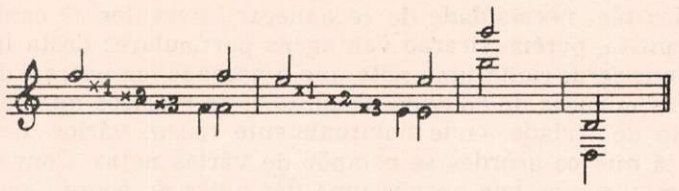
Todos têm necessidade de reconhecer intervalos. O cantor, o pianista e o organista, porém, tirarão vantagens particulares desta lição: o cantor, porque em geral canta uma nota que é baseada em outra, "dada" (pois são poucos os músicos de "ouvido absoluto"); os músicos que tocam num instrumento de teclado, onde habitualmente tocam vários dedos ao mesmo tempo, já que os acordes se compõe de várias notas. Com o método presente basta que se leia apenas uma das notas do acorde, ou a mais baixa ou a mais alta, e poderá tocar as outras pelo intervalo: Terça, Quinta, Oitava, etc..

Acentuada utilidade há para notas ou muito agudas ou muito graves (nas linhas complementares): lê-se a primeira i.é. que é a mais próxima da pauta, pelo intervalo que a separa da mesma, e a segunda nota do intervalo pela distância da primeira (fig.114).



Exercício: escreva (com um simples número) de que intervalo se trata (fig. 115).

26 — Escrever Oitavas.

Há ainda um auxílio especial para escrever Oitavas sem muita dôr de cabeça: da primeira nota contam-se 3 linhas e coloca-se a segunda nota do intervalo no primeiro lugar diferente de categoria da primeira nota, após as ditas 3 linhas. (fig. 116).

fig. 116

escrever Oitavas:
partindo de uma linha: 3 linhas... próximo espaço
partindo de um espaço: 3 linhas... próxima linha

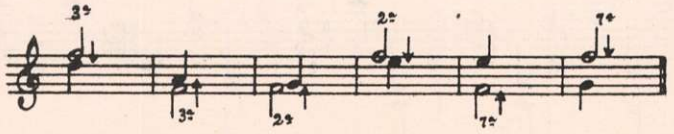
27 — Aplicação dêste método para saber dizer de cór a segunda nota de um intervalo.

E' muito simples. Apenas de duas cousas, aliás muito fáceis, se precisa:

a) saber dizer o nome da nota que está na primeira, na segunda, etc., linha da pauta; no primeiro, no segundo etc. espaço — desde o Ré; debaixo da pauta até o Si acima da pauta;

b) imaginar de olhos fechados uma pauta e ler nesta pauta imaginária as notas desde o Ré até o Si, como se estivessem realmente escritas.

Vejam: para responder, qual é, p.ex. a Terça, imagina-se a nota na próxima linha ou no próximo espaço, conforme o caso. Qual é a Terça descendente de Fá? — Fá na 5.a linha (e sempre escolho o mais cômodo para mim, para poder trabalhar o mais possível dentro da pauta; por isso procuro um lugar em cima para intervalos descendentes; e um lugar em baixo para intervalos ascendentes.); a nota na 4.a linha? E' Ré. A Terça ascendente de Fá? Fá no 1.° espaço... no 2.° espaço? É Lá. Assim com 2.as, 5.as, e o que quizer dizer; e não se esqueça de colocar a primeira nota de modo favorável (fig. 117).

fig. 117

28 — Saber dizer a Sétima.

Para a Sétima também há um **auxílio** especial. A Sétima (7) = 8 — 1. Ora, dizer a Oitava é a cousa mais fácil do mundo: de Dó é Dó de Ré é Ré, de Lá é Lá, etc..

Caso se perguntar pela 7.a ascendente: suba uma Oitava e desça 1 tom. 7.a descendente: desça uma Oitava e suba 1 tom. (fig. 118)

Exercícios:

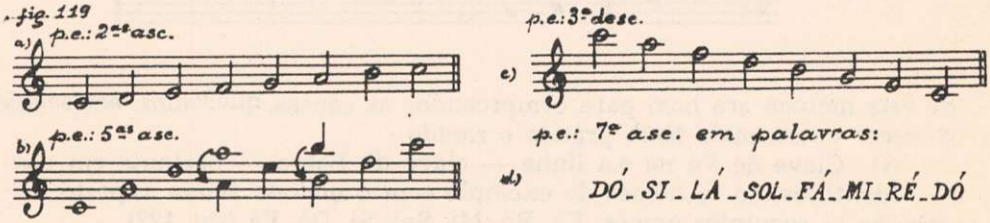
a) diga a 7.a ascendente de: Mi, Si, Sol, Ré.

b) diga a 7.a descendente de: Lá, Ré, Fá, Si.

29 — Intervalos seguidos.

Para exercitar-se bem nos intervalos, fará o seguinte exercício: prepare 6 pautas — clave de Sol em cada uma delas — escreva a primeira nota em cada pauta, sempre Dó.

Escreverá apenas oito notas em cada pauta: na **primeira**, usará apenas intervalos de 2.as.: Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si-Dó (pode escrever em cima da pauta "2.as"); na **segunda**, intervalos de Terças seguidas: Dó-Mi-Sol-Si, e assim por diante: 4.as, 5.as, 6.as, 7.as, seguidas. Verá que depois de sete "saltos" chegará sempre de novo a um Dó.

Para facilitar o trabalho, pode evitar de sair mais do que necessário da pauta, descendo uma Oitava da respectiva nota, e continuar, partindo da nota na nova posição (fig. 119).

Serão êstes os trabalhos: a) intervalos ascendentes (2.as até 7.as) com notas; b) intervalos descendentes em música; c) intervalos ascendentes em palavras (Dó, Ré, etc., sem pauta, sem notas); d) intervalos descendentes em palavras; e) intervalos ascendentes e descendentes seguidos, oralmente (não por escrito).

30 — Leitura em tôdas as claves por intervalos.

Pela nota de referência, da qual a clave toma seu nome — clave de Sol, de Fá, de Dó — encontramos as outras notas, subindo e descendo, conforme o caso. (fig. 120).

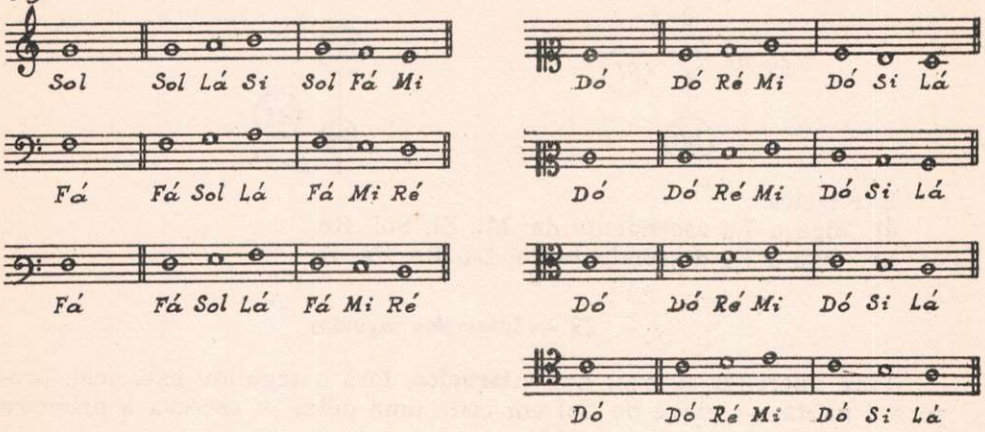
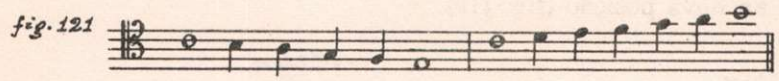
fig. 120

Isso não dá trabalho enquanto se trata de notas conjuntas. Porém seria trabalhoso ler notas muito distantes da "nota de referência", se precisássemos dizer sempre tôda a série de notas que estão entre ela e a nota a ser lida (fig. 121).

fig. 121



Se êste método era bom para compreender as cousas, queremos, em seguida, oferecer outro, mais fácil, prático e rápido.

A) Clave de Fá na 4.a linha — clave de Baixo — bastante em uso.

Identificando os nomes do exemplo com o método acima exposto, receberão os seguintes nomes: Fá, Ré, Mi, Sol, Si, Dó, Fá (fig. 122).

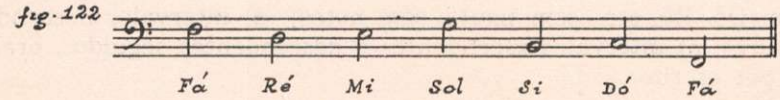
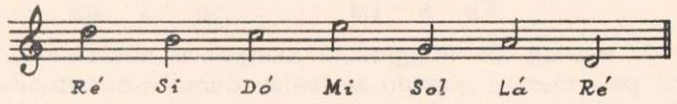
fig. 122

Agora escreva as mesmas notas, porém, com os nomes que receberiam, se tivéssemos clave de Sol em lugar de clave de Fá (fig. 123).

fig. 123

E compararemos os dois resultados: nomes e notas.

a) em palavras clave de Fá: Fá Ré Mi Sol Si Dó Fá

clave de Sol: Ré Si Dó Mi Sol Lá Ré

b) em notas: (fig. 124).

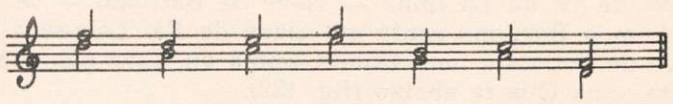
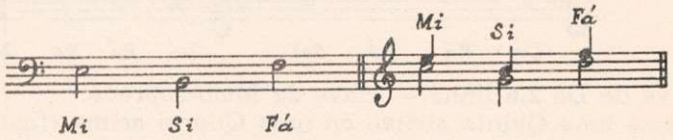
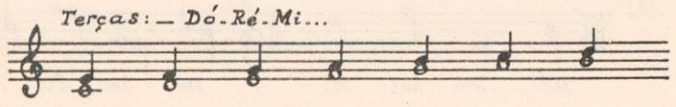
fig. 124

Vemos que o intervalo de 3.a entre as duas séries de notas é constante. Portanto, como a maioria dos músicos tem mais facilidade em ler em clave de Sol, quando tiver de ler músicas escritas em clave de Fá, leia a nota que está **uma Terça acima**, quando estas notas estão escritas em clave de Sol. (fig. 125).

fig. 125

Por isso será útil fazer uma ligeira repetição, para saber com rapidez e sem muito trabalho a **Terça acima** de qualquer nota. Como há sòmente sete, isso não será difícil.

Então veja (fig. 126)

fig. 126

A 3.a acima de:

Dó	é	Mi			
Ré	é	Fá	Sol	é	Si
Mi	é	Sol	Lá	é	Dó
Fá	é	Lá	Si	é	Ré.

a) aprenda isso de cór, imaginando sempre as notas nesta posição favorável; pois mesmo quando se tratar duma nota situada uma Oitava acima ou abaixo daquela do esquema, sua Terça superior será sempre a que marcamos no valor de uma semínima: Mi para Dó, Fá para Ré, etc,;

b) Façam o exercício, dando a Terça de notas, escolhidas sem regularidade: 3.a de Dó, de Sol, de Ré, de Si, etc.. (fig. 127)

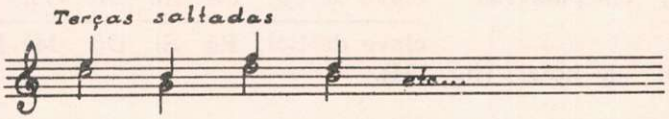
fig. 127

B) Clave de Fá na 3.a linha — clave de Barítono — se bem que hoje também o Barítono canta em clave de Fá. Leia-se a nota que (em clave de Sol) está uma Quinta acima ou, para não precisar passar a pauta, uma Quarta abaixo (fig. 128).

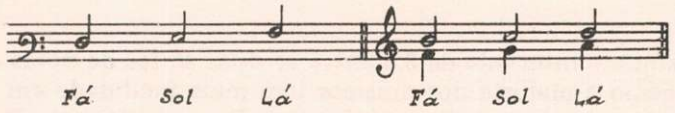
fig. 128

C) Clave de Dó na 1.a linha — clave de Soprano.
Leia-se uma Terça abaixo (fig. 129)

fig. 129

D) Clave de Dó 2.a linha — clave de Meio-soprano.
Leia-se uma Quinta abaixo ou uma Quarta acima (fig. 130).

fig. 130

E) Clave de Dó na 3.a linha — clave do Contralto.
Leia-se a nota da 2.a superior (fig. 131).

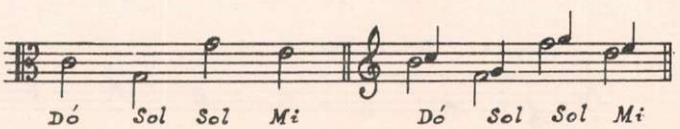
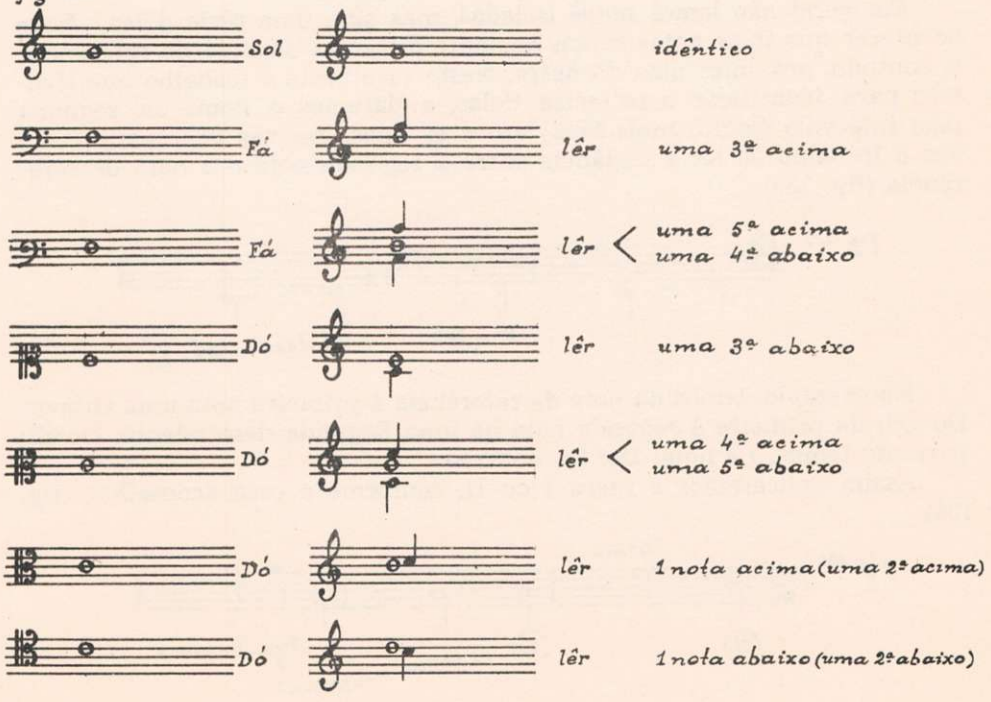
fig. 131

F) Clave de Dó na 4.a linha — clave de Tenor.
Leia-se a nota próxima descendente (fig. 132)

fig. 132

* * *

Se realmente é fácil ler em clave de Sol, há por outro lado, neste sistema o perigo de esquecer o intervalo que deve ser observado — Terça acima, Terça abaixo, Quinta etc.

Mas também para isso há um remédio: o intervalo a ser observado na leitura é igual à distância entre a figura da nota de referência e a correspondente nota (Dó, Fá) em clave de Sol (fig. 133)

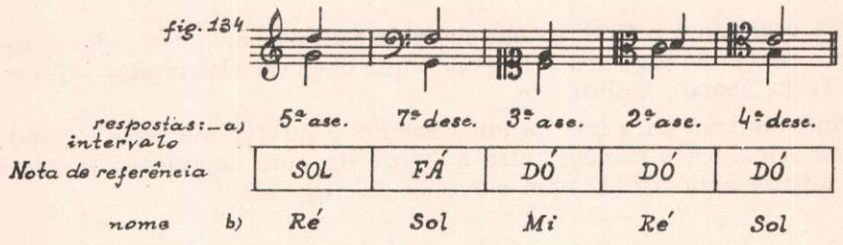
fig. 133

31 — Leitura em qualquer uma das claves por intervalos.

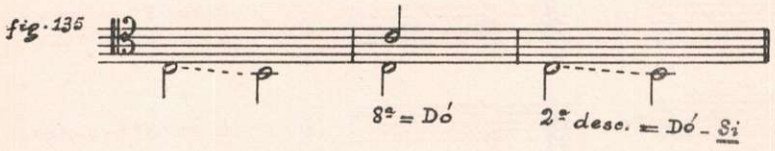
(Conclusão).

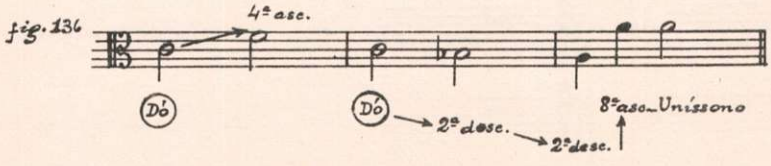
I) Pelo intervalo em relação às notas de referência.

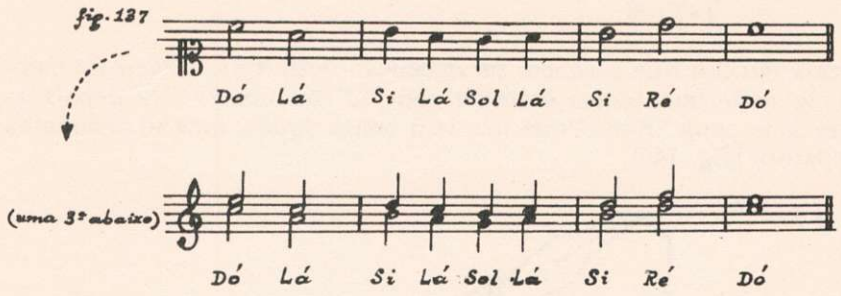
Naturalmente supomos facilidade para indicar de cór, ràpidamente, intervalos ascendentes e descendentes. Como o método exposto na lição 25 faculta ver de relance de que intervalo se trata, será fácil indicar o nome da nota, seja qual fôr a clave em que o trecho está escrito. Portanto constará a resposta de duas partes:

a) que intervalo há desta nota à nota de referência;

b) o nome da nota (fig. 134).

II) Pelo intervalo para a nota anterior.

Em geral não lemos notas isoladas, mas sim, uma série delas. Pode acontecer que duas notas sejam bastante distantes da nota de referência, e, contudo, próximas uma da outra. Neste caso basta o trabalho que tivemos para identificar a primeira delas, e daremos o nome da segunda pelo intervalo (muito mais fácil) entre as duas, em vez de repetir outra vez o trabalho de ler a distância entre a segunda nota e a nota de referência (fig. 135).

No exemplo, temos da nota de referência à primeira nota uma Oitava: Dó-Dó; da primeira à segunda nota há uma Segunda descendente: Dó-Si; portanto temos: 1.a nota: Dó; 2.a nota: Si.

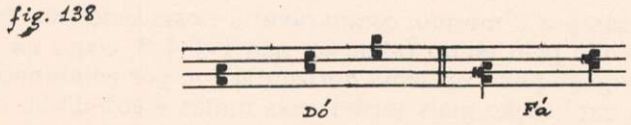
Assim aplicaremos a regra I ou II, conforme o caso aconselhar (fig. 136).

No exemplo temos: Dó-Fá-Dó-Si-Lá-Lá-Lá (a Oitava muda de lugar: linha-espaço).

III) Imaginar as notas dadas escritas em clave de Sol, e ler as notas que estão acima ou abaixo delas em certo intervalo (que depende da clave usada) (fig. 137).

32 — Claves e leitura das notas do Canto Gregoriano.

Faz parte da cultura geral dum músico, ter alguma noção sôbre o Canto Gregoriano, tão importante para a evolução de toda a música, mesmo profana. Daí não é nada demais, se também um músico que não pretende fazer parte dum côro eclesiástico, saiba, dentro do programa dêste livro de teoria musical, algo sôbre o Canto Gregoriano.

Não podendo falar sôbre tôda a "gramática" gregoriana, diremos apenas poucas palavras a respeito de claves e notas.

A) **Claves.**

O Canto Gregoriano possue duas claves: de Dó e de Fá. A clave de Dó pode estar na 2.a, 3.a e 4.a linha da pauta (que tem sòmente 4 linhas); a clave de Fá está na 2.a ou 3.a linha (fig. 138).

A forma singular destas claves vem do uso antigo para os nomes das notas, hoje ainda conservado nas linguas germânicas e anglo-saxônicas: pelas letras do alfabeto, começando com a nota Lá.

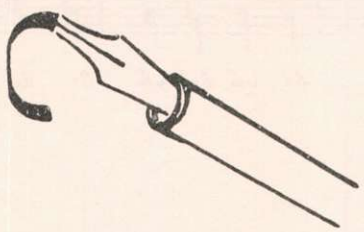
A	B	C	D	E	F	G
Lá	Si	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol

Portanto: clave de Dó seria clave de "C"
clave de Fá seria de "F" (fig. 139)

fig. 139 C=C= 𝄡
𝄢=𝄢= 𝄢

A forma curiosa que recebem na execução definitiva, é fácil de compreender, se experimentamos escrever um "C" ou um "F" (e depois as notas) com uma pena "Rond" que não tem ponta aguda, mas se assemelha a uma espátula (fig. 140)

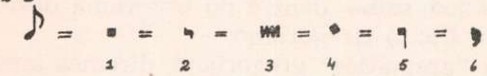
fig. 140



B) **Notas.**

1. Elas têm como base um quadrado nesta ou naquela posição, as vêzes ligeiramente modificado. Com exceção de uma (virga) não têm haste (fig. 141).

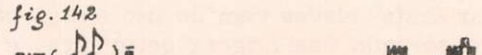
fig. 141



1 - Punctum
2 - Oriscus
3 - Quilisma
4 - Nota rhomboidal (losango)
5 - Virga (!)
6 - Apóstrofa

2. O valor é sempre o mesmo, comparável à nossa colcheia. Êste valor pode ser duplicado pelo ponto (atenção: não 1 + 1/2, como na música moderna) ou prolongado pelo "episema horizontal" ou por combinação com o "quilisma" (veja explicação mais tarde); mas nunca é sub-dividido o valor (fig. 142).

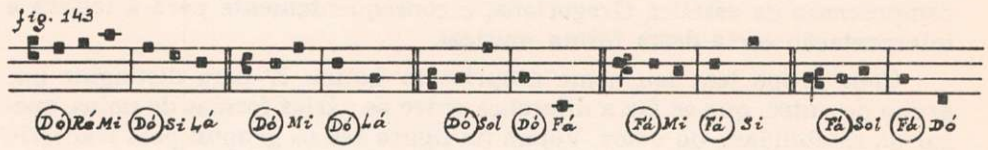
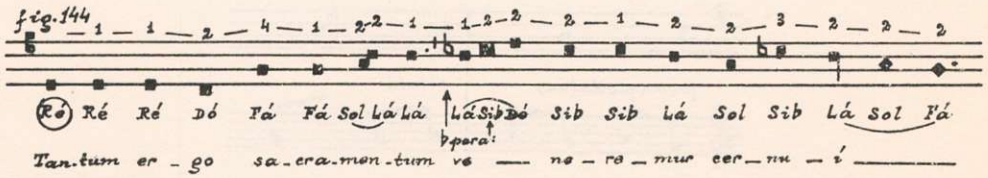
fig. 142

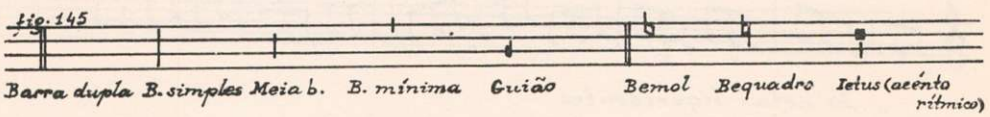


ponto Episema horizontal Quilisma

C) **Leitura.**

Aplicando o método de ler pelo intervalo à "nota de referência", e oportunamente pelo intervalo à nota anterior, é fácil a leitura.

Veja um exemplo de leitura pelo intervalo à nota da clave ("nota de referência") (fig. 143).

Leitura pelo intervalo à nota anterior — damos em cima o respectivo intervalo, e em baixo o nome (fig. 144).

D) **Outros sinais.**

(fig. 145).

A "barra" é um sinal de respiração em certos pontos de repouso, que surgem lògicamente no fim de maiores ou menores períodos do texto e da melodia. Divisão em "compassos" não existe no Canto Gregoriano, mas livremente se seguem grupos binários e ternários, i.e. de duas ou três notas, de onde se fala dum "ritmo livre", em contraste com a "música mesurada" que é a música moderna, na qual se repete por determinado tempo a mesma "medida": 4 semínimas, 3 colcheias, 2 mínimas.

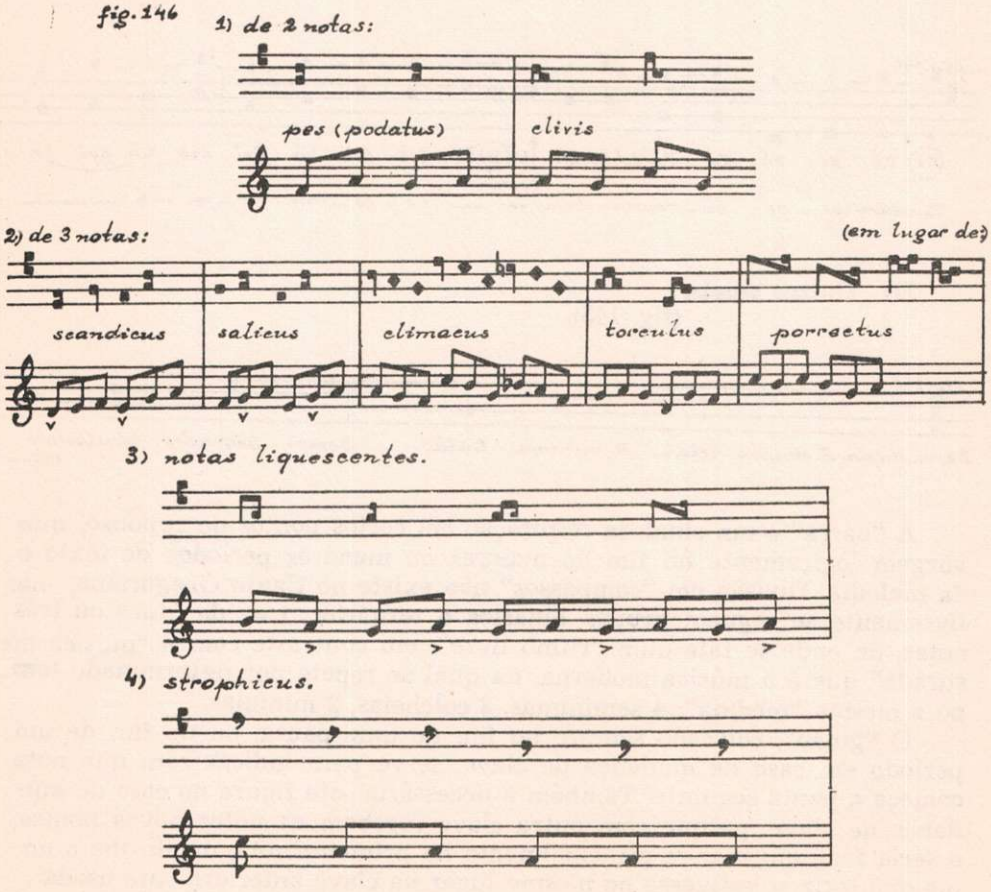
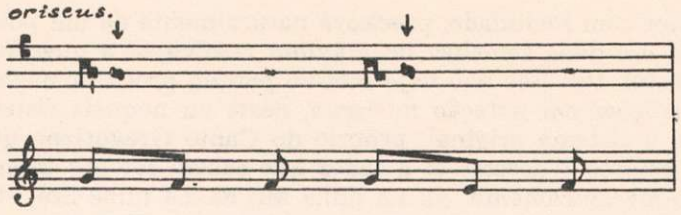
O "guião", colocado sempre no fim de uma pauta, ou no fim de um período em caso de mudança de clave, serve para indicar com que nota começa a pauta seguinte. Também é necessária esta figura no caso de mudança de clave, porque com outra clave recebem as notas novos nomes; e seria fácil enganar-se principalmente na primeira nota, dando-lhe o nome que teria se estivesse no mesmo lugar na clave anteriormente usada.

O único acidente é bemol, e também êste é usado sòmente para abaixar o Si. O bemol nem sempre é colocado junto à nota, mas no caso dum grupo de notas que inclue o Si, vemos o bemol preceder o grupo todo (veja um exemplo, indicado por uma flecha, na fig. 144).

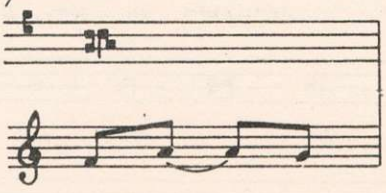
E) **Neumas.**

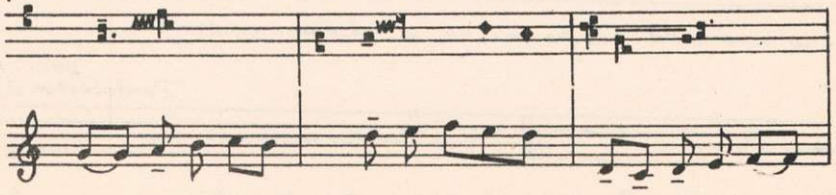
São grupos de notas que formam um conjunto, semelhante às quiálteras da música moderna. São importantíssimos para o desenvolvimento e a compreensão da estética Gregoriana, e consequentemente para a leitura e interpretação certa desta forma musical.

Cada grupo tem seu nome prôprio em Latim. E' para distinguir um grupo do outro, que se faz a diferença entre as várias formas de notas, apesar da estabilidade do valor. Vejam na figura 146 os grupos; pela transcrição em notas modernas perceberão fàcilmente a ordem de sucessão das notas.

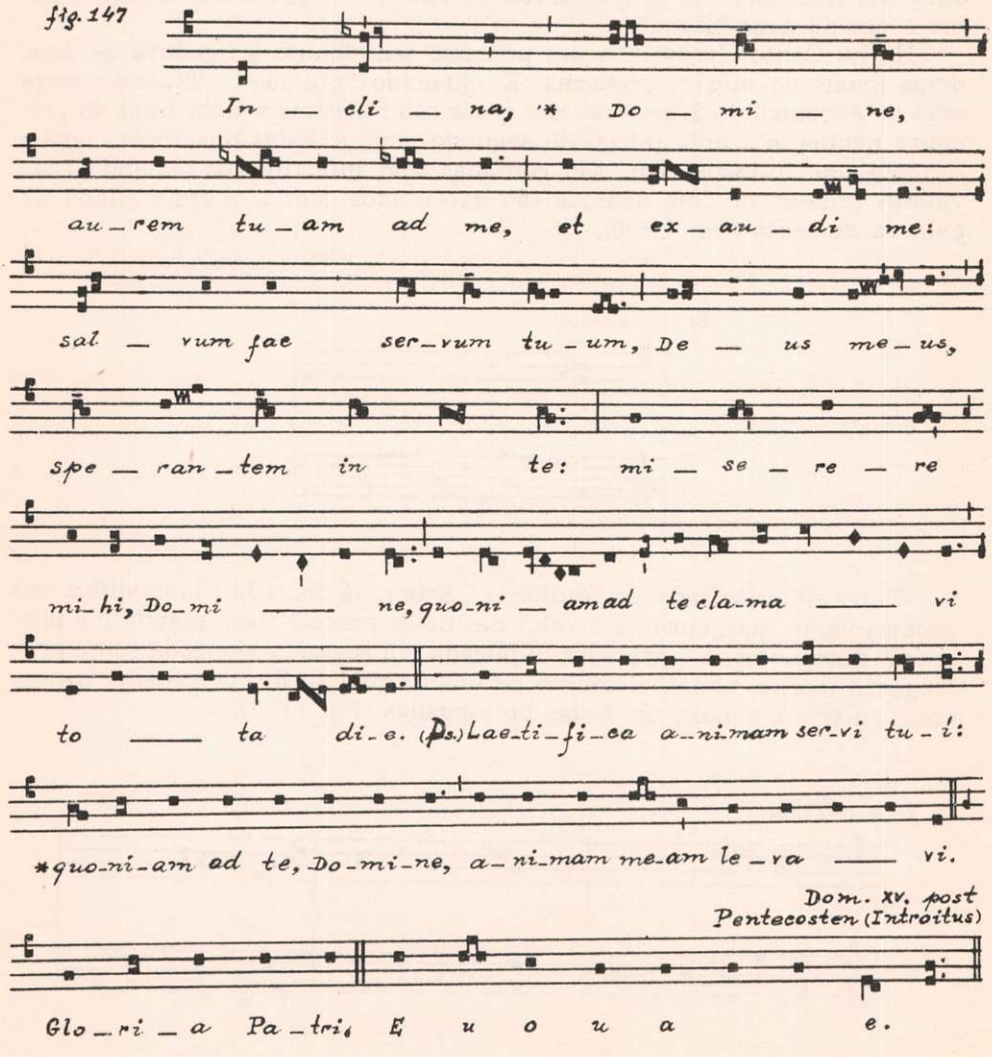
fig. 146

5) oriscus.

Para compreender a faixa que se usa no grupo "porrectus" em vez de duas das três notas do grupo, devem-se lembrar o que dissemos antes sôbre o uso da pena "Rond".

Há no Canto Gregoriano um processo semelhante à ligadura de duas notas iguais na música moderna. E' chamado "pressus". Trata-se neste caso do encontro de 2 neumas, nos quais são idênticas a nota final do primeiro neuma, e a nota inicial do segundo neuma. Estas duas notas iguais formam um "pressus" i.é. são cantadas sem interrupção, somando seus valores quando os dois neumas são executados com a mesma sílaba da palavra do texto (fig. 146-6).

6) pressus.

Outra singularidade é o "quilisma". Esta nota dentada não modifica seu próprio valor, mas, curioso, o valor das notas precedentes: quando lhe precedem duas notas, é a primeira duplicada e a segunda alongada (uma prolongação ligeira, não exatamente definida); quando lhe precedem ou uma nota, ou três ou mais, são tôdas prolongadas (fig. 146-7).

7) quilisma.

Para ler com facilidade, precisará naturalmente de um pouco de exercício. Mas em duas semanas no máximo resolve-se a questão da leitura (não do resto). Por isso não vejo motivo porque procurar novas dificuldades com edições em notação moderna, neste ou naquele sistema. E' tão venerando o sistema original, próprio do Canto Gregoriano que com um pouco de esfôrço é accessível a todos que sabem ler por intervalos (portanto, não mecânicamente: na 1.a linha Mi; na 2.a linha Sol, etc.).

Exercício: transcreva em notas modernas, ou diga os nomes, do seguinte trecho (fig. 147).

fig. 147

33 — Inversão de intervalos.

Já disse que existem intervalos ascendentes e descendentes. Daí, se digo "Dó-Mi", pode ser tanto uma 3.a ascendente, como uma 6.a descendente. Um intervalo é a inversão do outro: a 6.a descendente é a inversão da 3.a ascendente, e vice-versa: a 3.a ascendente é a inversão da 6.a descendente. Pois, "inverter" significa na música: a) transportar a nota mais grave para a Oitava superior; b) transportar a nota mais aguda para a Oitava inferior (fig. 148).

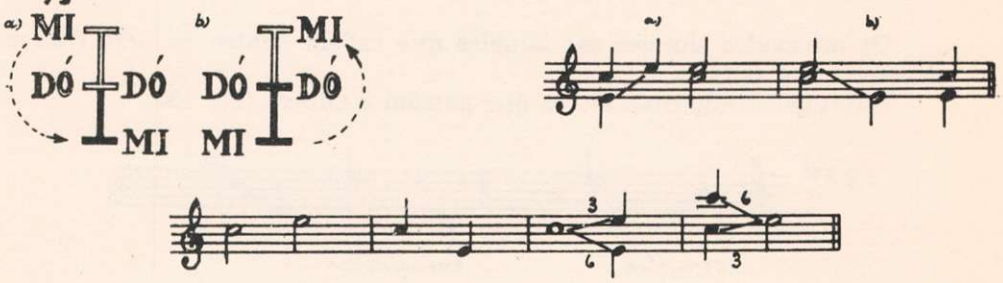
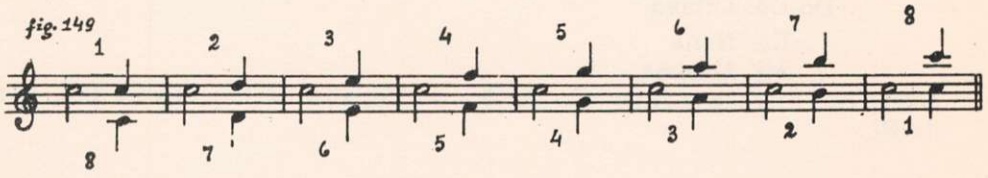
fig. 148

Examinemos a inversão dos intervalos de Uníssono até a Oitava (fig. 149).

fig. 149

1 2 3 4 5 6 7 8

8 7 6 5 4 3 2 1

Comparem:

1+8 = 9
2+7 = 9
3+6 = 9
4+5 = 9
5+4 = 9
6+3 = 9
7+2 = 9
8+1 = 9

por conseguinte:

1+ ? = 9? Resposta: +8. Uma 1 (Uníssono) invertida dá 8.a
3+ ? = 9? Resposta: +6. A Terça ascend. invertida dá 6.a desc.
7+ ? = 9? Resposta: +2. A 7.a desc. corresponde à 2.a asc. (e vice-versa).

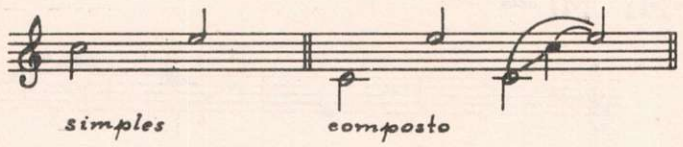
Exercícios:

Qual é a inversão duma 5.a ascendente?
Duma 3.a desc.? Duma 8.a asc.? Duma 7.a desc.?
Duma 4.a asc? Duma 6.a asc.? Duma 2.a desc.?

34 — Intervalo simples e composto.

Os intervalos simples são aqueles que cabem dentro de uma Oitava: Uníssono até Oitava.

Intervalos compostos são os que passam a Oitava (fig. 150).

fig. 150

Temos no exemplo do intervalo composto, a composição de dois intervalos simples: da Oitava e da Terça. Mas não se pode simplesmente somar os números correspondentes aos intervalos; pois isso daria 11 (8 + 3 = 11). Mas é necessário continuar a contagem após a Oitava.

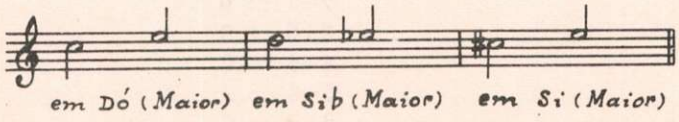
Dó-Dó: Oitava
..-Ré: Nona
..-Mi: Décima.

Exercício: escreva o intervalo de: 9.a de Ré; 10.a de Fá; 14.a de Sol, 16.a de Si.

35 — Intervalo diatônico e cromático.

(Compare a lição 16).

O intervalo diatônico é formado entre duas notas que pertencem à mesma escala;* portanto: onde há alterações, são alterações constitutivas (fig. 151).

fig. 151

* Compreenderá melhor quando tratarmos, mais a miúde, da escala no capítulo seguinte.

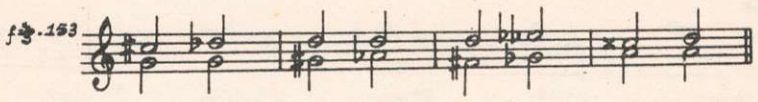
Fala-se de intervalo cromático quando uma ou ambas as notas não se encontram na escala em que é escrito o trecho musical; são formadas estas notas por alterações acidentais (fig. 152)

fig. 152

Exercício: escreva um intervalo diatônico e um cromático na escala de: a) Dó maior; b) Fá maior; c) Lá maior; d) Sol maior.

36 — Intervalo enarmônico.

Este intervalo é formado entre notas enarmônicas, i.é. entre notas de nomes e alterações diferentes, mas cujo resultado auditivo é o mesmo (fig. 153)

fig. 153

Exercício: escreva intervalos enarmônicos:
a) sòmente a nota superior é alterada; b) sòmente com a nota inferior alterada; c) ambas as notas devem ser alteradas; d) use no primeiro intervalo sòmente sustenidos; e) use no primeiro intervalo sòmente bemóis; f) use no primeiro intervalo sustenidos e bemóis; g) use um dobrado sustenido; h) use um dobrado bemol.

37 — Classificação de intervalos.

E' esta mais uma das matérias da teoria musical que os alunos fàcilmente consideram como uma complicação desnecessária. No entanto, é justamente por seu conhecimento que se adquire facilidade e segurança no solfejo, na entoação certa dos instrumentos, sem falar de sua utilidade enorme na harmonia.

Se comparamos a Segunda Mi-Fá com a Segunda Fá-Sol, vemos uma diferença: Mi-Fá tem 1/2 tom, enquanto Fá-Sol tem 1tom inteiro. Por isso chama-se Mi-Fá uma Segunda menor, e Fá-Sol uma Segunda maior. Colocando um sustenido no Sol, teremos a distância de 1 1/2 tom entre Fá-Sol♯, o que dará uma Segunda aumentada. E colocando no Sol um dobrado-sustenido, teremos mais 1/2 tom da distância entre as duas notas, ou seja, uma Segunda excedente (ou excessiva) (fig. 154).

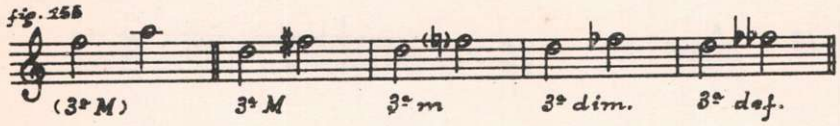
Assim é a Segunda maior (escrevemos 2.a M para abreviar) um intervalo entre 2 notas, mas abrange apenas 1 tom.

Uma 3.a M é intervalo entre 3 notas — e "mede" 2 tons.

Disso tiramos a conclusão:

3.a M	: 2 tons	:	Ré — Fá ♯
3.a m	: 1 1/2 tom	:	Ré — Fá
3.a dim. (diminuta)	: 1 tom	:	Ré — Fá ♭
3.a defic. (deficiente):	1/2 tom	:	Ré — Fá ♭♭

(fig. 155)



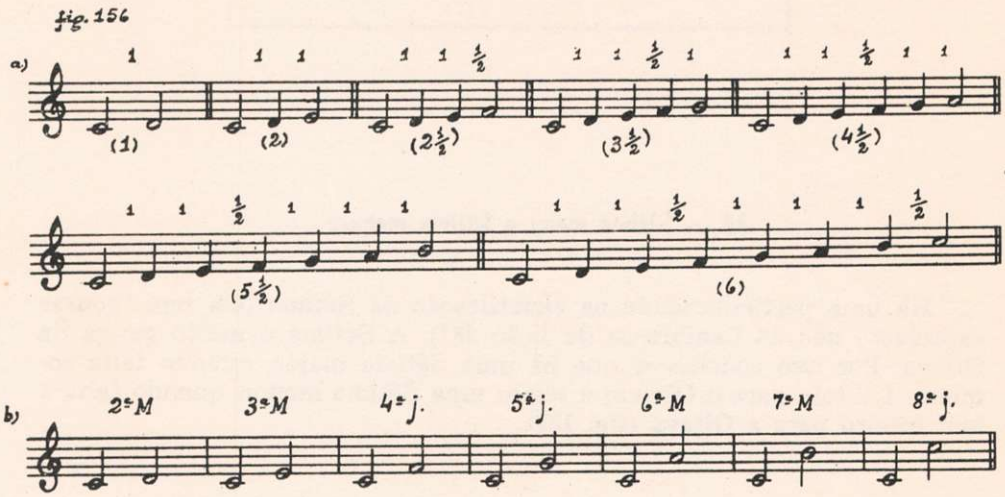
Aumentando ou diminuindo o intervalo por 1/2 tom, passa-se, na série de categorias classificativas, de um grau para outro

Olhando para os intervalos entre Dó e as demais notas da escala, imaginamos poder continuar por analogia em nossos cálculos: 1 tom: 2.a M = Dó-Ré; 2 tons: 3.a M = Dó-Mi; 3 tons... seria 4.a M, não? Mas disso resultaria Dó-Fá♯, porque Dó-Fá contem sòmente 2 1/2 tons. Para haver 3 tons, seria preciso abandonar as notas diatônicas. Por isso (e por outros motivos que saberá, quando tratarmos da classificação dos intervalos invertidos) é a 4.a chamada "Quarta justa" ("Justa", nem grande, nem pequena; nem maior, nem menor...).

Com esta retificação continuamos:

2 1/2 tons:	4.a justa	: Dó-Fá
3 1/2 tons:	5.a justa (também)	: Dó-Sol
4 1/2 tons:	6.a maior	: Dó-Lá
5 1/2 tons:	7.a Maior	: Dó-Si
6 tons:	8.a justa	: Dó-Dó

Acompanhe êstes cálculos de tons e semitons em notas (fig. 156).



Há autores que chamam nossa 4.a justa de "4.a menor", e nossa 5.a justa de "5.a maior".

Temos como resultado na escala maior, i.e., entre a Tônica é os demais graus:

Intervalos na escala maior:

a) maiores: 2.ª, 3.ª, 6.ª, 7.ª *a) justas; 4.ª, 5.ª, 8.ª*

ou:

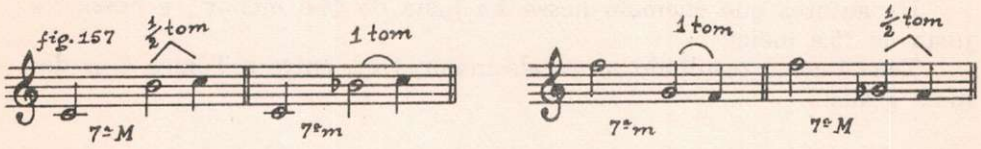
b) justas: 4.ª, 5.ª 8.ª *b) maiores; os demais*

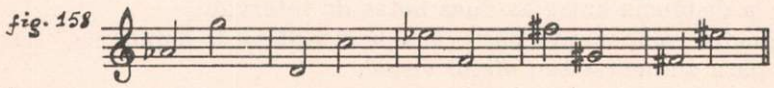
O intervalo justo não é nem maior, nem menor — seu grau próximo será "diminuto" e "aumentado", conforme se aumentar ou diminuir por 1/2 tom a distância entre as duas notas do intervalo.

O quadro comparativo dos graus de classificação damos logo nas abreviações para aumentar seu efeito visual.

Graus de classificação dos intervalos	
excedente	*excedente*
aum.	*aum.*
M	*J*
m	
dim.	*dim.*
deficiente	*deficiente*

38 — Sétima maior e Sétima menor.

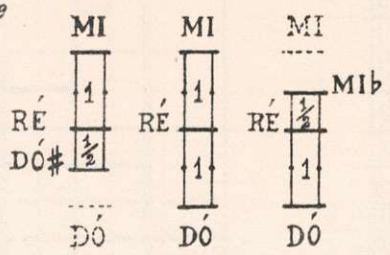
Há uma particularidade na classificação da Sétima (ela tem "cousas especiais", não é? Lembra-se da lição 28?). A Sétima é muito amiga da Oitava. Por isso conclue-se que há uma Sétima maior, quando falta sòmente 1/2 tom para a Oitava; e temos uma Sétima menor, quando falta 1 tom inteiro para a Oitava (fig. 157).

Exercício: escreva debaixo dos exemplos (fig. 158) se há 7.a M ou 7.a m.



39 — Dois modos de aumentar ou diminuir um intervalo.

Veja o desenho (fig. 159):

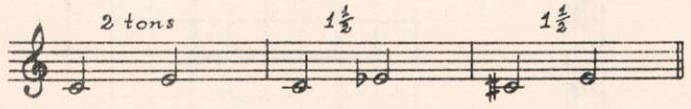
fig. 159



digamos que temos uma régua de 2 metros. Se corto 1/2 metro, ficará uma régua de 1 1/2 metro, não é verdade? Pouco importa, se êste 1/2 metro é cortado em cima ou em baixo. O resultado será sempre o mesmo.

A mesma cousa acontece com o intervalo: se encurto a distância entre as duas notas em cima, abaixando a nota mais aguda (com um bemol, dobrado bemol, bequadro em lugar dum sustenido) ou em baixo, elevando a nota mais grave, não faz diferença. O resultado é igual: as notas ficarão mais próximas uma da outra e torna-se a distância entre elas menor, ou seja, o intervalo será menor. Cf. o mesmo em notas (fig. 160).

fig. 160



Experimente, fazendo a prova pela soma dos tons e semitons (fig. 161).

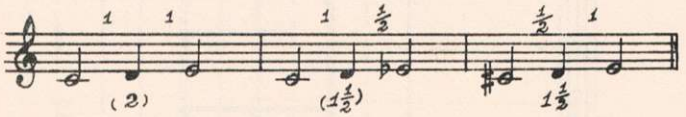
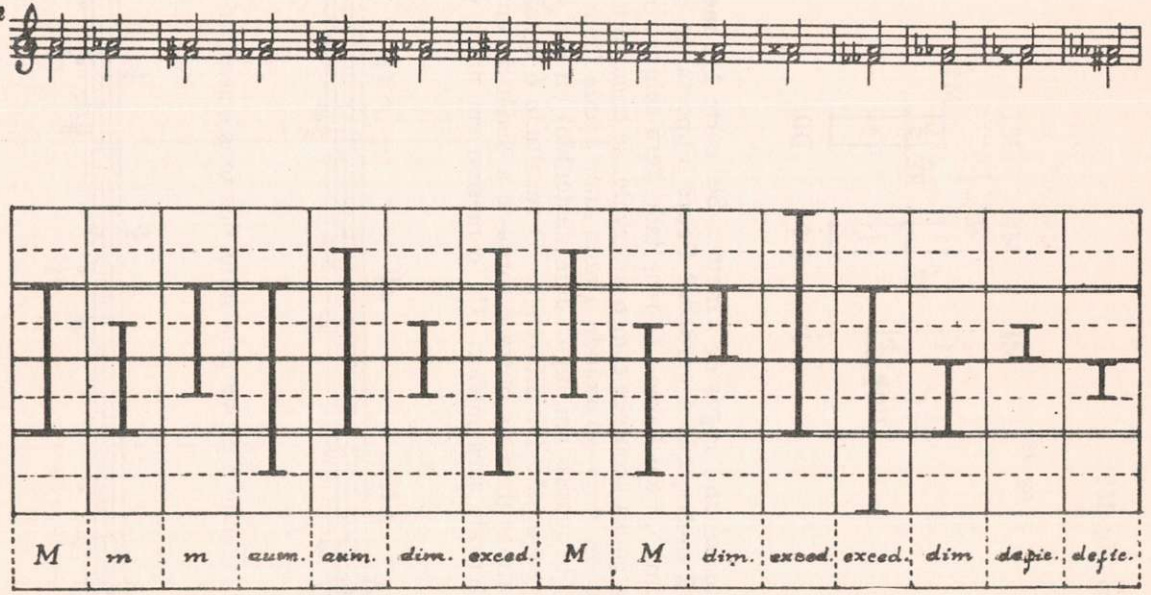
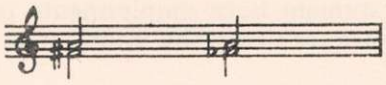
fig. 161

E, finalmente, um quadro comparativo, em notas e gráficos, das diversas possibilidades de aumento e diminuição dum intervalo. No gráfico representamos as distâncias de tom e semitom por faixas: tom - de uma linha horizontal inteira à outra; semitom - entre linha inteira e linha feita por pontos (fig. 162).

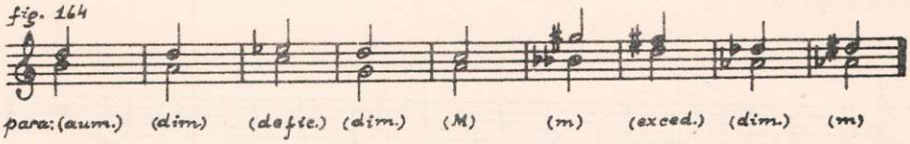
fig. 142


Lá
Sol
Fá
M
m
m
aum.
aum.
dim.
exced.
M
M
dim.
exced.
exced.
dim
dopie.
dopie.

O principiante pensa em geral que um ♯ colocado aumente o intervalo e um ♭ diminua. Isso pode ser, e pode não ser, ou até pode causar o contrário: um ♯ pode diminuir o intervalo, e um ♭ pode aumentá-lo (fig. 163)

fig. 163

O que aumenta ou diminue o intervalo, é a distância entre os dois extremos. Tudo que tem por consequência a aproximação dos dois extremos, diminue a distância e por conseguinte o intervalo. Tudo que afasta os extremos, aumenta a distância, o intervalo.

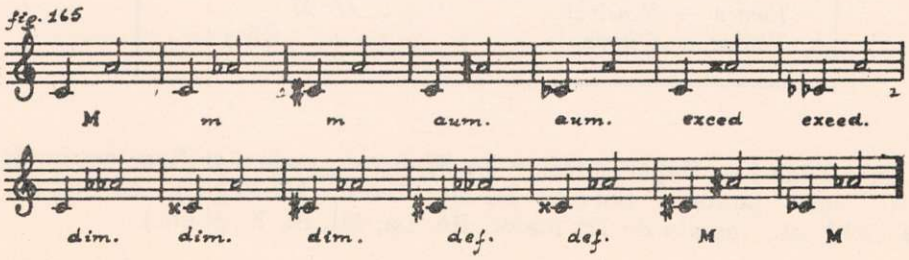
Exercício: modifique os seguintes intervalos, colocando os acidentes necessárias na nota superior ou inferior, ou em ambas — para chegar ao intervalo exigido pelo grau indicado em parêntese (fig. 164).

fig. 164

40 — A base do intervalo continua a mesma.

Com tantas alterações possíveis não é de admirar, se alguém ficar perturbado. Logo mais mostraremos um caminho para facilitar também a classificação. Por ora, porém, queremos insistir sòmente nisso: Dó-Lá, p. e, é uma Sexta.

Pode ser uma Sexta maior ou menor, aumentada ou diminuta, excedente ou deficiente, — pode ser constituida por Dó-Lá, Do♯-Lá, Dó-Lá♭, Dó♯-Lá♭, Dó-Lá♯, Dó♭-Lá𝄪, ou o que fôr — mas sempre será uma Sexta, Dó-Lá, em que ficam as notas básicas, apenas aqui ou acolá alteradas.

Um chapéu pode ser de senhora — de homem — de feltro — de palha — com fita — sem fita — com flores — sem flores —... sempre será um chapéu (fig. 165).

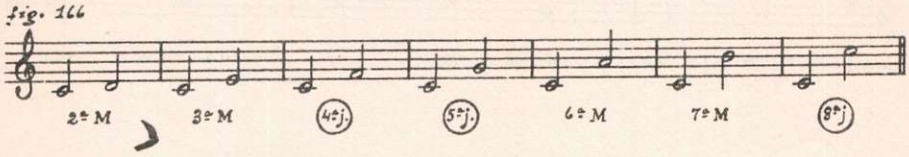
fig. 165

41 — Classificar um intervalo por sua função na escala.

Imagina, se precisasse contar sempre: 2 1/2 tons = 4.a justa; 5 tons = 7.a m, etc., seria um castigo. E quando aparece um intervalo como Dó-Lá♯, os alunos costumam ficar simplesmente perplexos.

Por isso mostrarei um caminho muito mais fácil. Sòmente três cousas se precisam saber:

1. as notas das escalas maiores com seus acidentes;
2. que na escala maior a 4.a, 5.a e a 8.a são justas e os demais intervalos maiores (i.e. entre a Tônica e demais graus, em ordem ascendente);
3. que de um passo da série de categorias para outro (aum. -M-m-dim. etc.) há 1/2 tom, ou seja, que posso passar com 1/2 tom de uma categoria à outra.

Vimos na lição 37 os seguintes intervalos entre a Tônica e os demais graus (fig. 166):

fig. 166

pela distribuição igual dos semitons e tons em tôdas as escalas maiores podemos generalizar nossas afirmações:

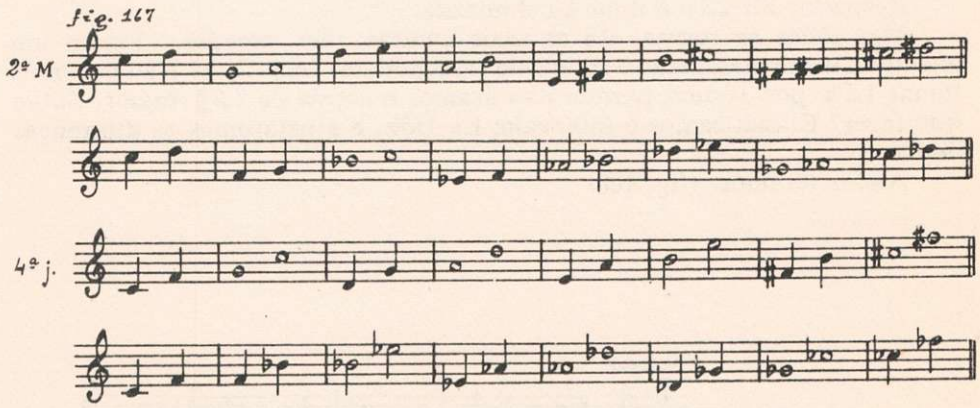
Graus de intervalos na escala maior:

Tônica — Supertônica	:	*2.ª M*
Tônica — Mediante	:	*3.ª M*
Tônica — Subdominante	:	*4.ª j*
Tônica — Dominante	:	*5.ª j*
Tônica — Superdominante	:	*6.ª M*
Tônica — Sensível	:	*7.ª M*
Tônica — Oitava	:	*8.ª j*

Ora: Tônica — Supertônica, = 2.a M, p.ex., pode significar em notas Dó-Ré, mas também Sol-Lá, Ré-Mi, Lá-Si, Mi-Fá♯ (!), Si-Dó♯ (!), Fá♯-Sol♯ etc. (escala de Dó maior, Ré, Lá, Mi, Si, Fá♯ etc.).

Por isso façam um exercício que lhes proporcionará uma experiência muito importante para solfejo, entoação, etc.: preparem 7 pautas, colocando a clave de Sol no princípio de cada pauta; dobrem a página verticalmente no meio; escrevam sôbre as pautas do lado esquerdo um grande ♯ e sôbre aquelas do lado direito um grande ♭ ;antes da primeira pauta anotem: 2.aM: T-Supert.; antes da 2.a pauta: 3.aM: T-Mediante; 4.a j.: T-Subdom; 5.a j.: T-D; 6.aM: T-Super D; 7.aM: T-Sensível; 8.a j.: T-Oitava; dividam a parte do lado esquerdo em oito compassos iguais, e depois a parte do lado direito da mesma forma.

E depois escrevam as notas que correspondem em cada escala (maior) ao gráfico acima: Tônica-Supertônica; Tônica-Dominante, ou o que for. Darei dois exemplos. Façam os demais graus (fig. 167).



Com êste exercício ser-lhes-á patente que é tão fácil cantar: Fá ♯ -Sol♯ como cantar: Dó-Ré, ou que não é mais difícil de entoar: Si♭-Mi♭ do que Dó-Fá, etc., pois um é intervalo de 2.aM como o outro, e no segundo caso uma é 4.a justa tal qual o outro intervalo.*

* Principalmente a classificação da Terça, tantas vêzes necessária, não causará mais dificuldade: façam de conta que a mais grave das 2 notas dadas seja a Tônica duma escala maior, e formem sôbre ela o acorde perfeito (I-III-V; fig. da lição 70). Se a 2.a nota dada corresponde à Mediante, temos uma 3.a M; se é 1/2 tom a menos, uma 3.a m.

* * *

Depois dêste exercício podemos passar adiante.

Ao receber um intervalo para ser classificado faça de conta que a primeira nota seja a Tônica (mesmo quando não é). Depois verifique se a segunda nota poderia ser uma "nota diatônica" da escala sôbre a suposta Tônica.

Digamos que seja o intervalo Mi-Lá♭.

Tomando Mi por Tônica, a escala suposta seria Mi maior, com quatro sustenidos: Mi-Fá♯-Sol♯-Lá (!), etc.

Lá♭, portanto, não seria "nota diatônica".

Assim respondemos a pergunta (Mi-Lá♭):

a) Mi-Lá♭ é uma 4.a (chapéu é chapéu...);

b) na escala de Mi maior a 4.a j. (Tônica-Subdominante) seria Lá natural e não Lá♭;

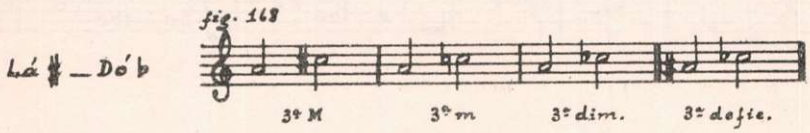
c) quanto mais baixo do que Lá é Lá♭? Resposta: 1/2 tom.

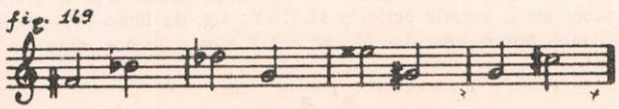
d) 1/2 tom abaixo de intervalo justo é: diminuto.

Resposta: Mi-Lá♭ é uma 4.a diminuta.

Mas tôdas as regras, até as mais bonitas, têm exceção. Vejam um exemplo: como classificar o intervalo (ascendente) Lá♯-Dó♭? Não podemos tomar Lá♯ por Tônica, porque não usamos a escala de Lá♯ maior. Então que fazer? Classificamos o intervalo: Lá-Dó♭, e ajustaremos as diferenças depois.

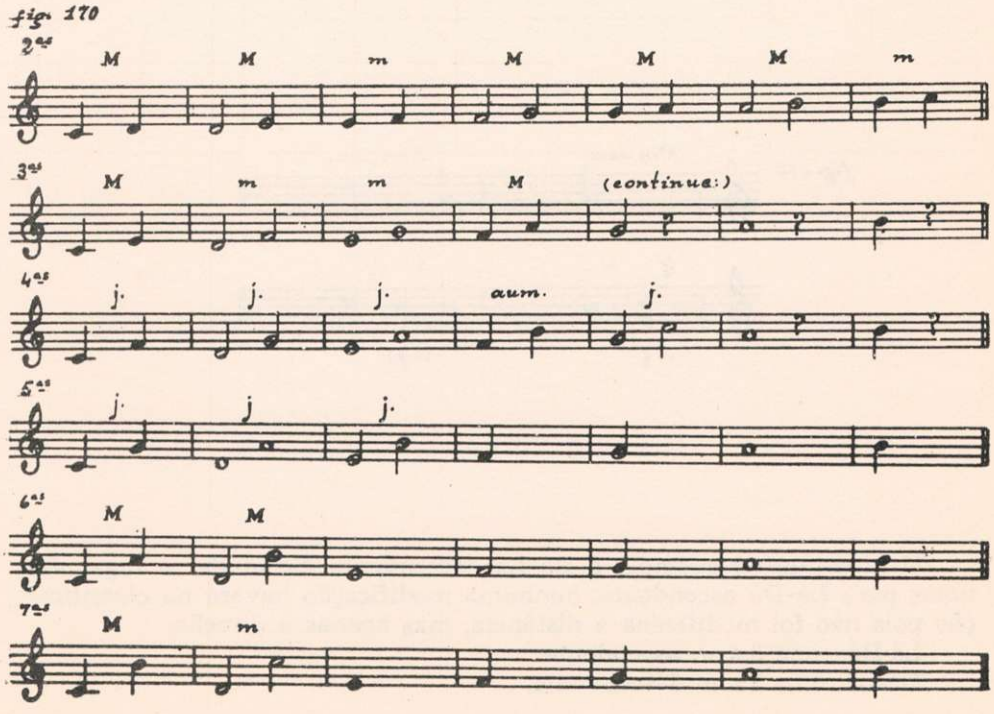
Assim teremos: (fig. 168)



É bem fácil, não é? Façam agora outros exemplos (fig. 169).

* * *

Sabendo reconhecer e "construir" categorias tão variadas de intervalos, terá facilidade com intervalos que ocorrem comumente, pois em geral, não são intervalos "quebra cabeças".

Verá no exercício seguinte. No exercício anterior escreveu as notas que correspondem nas diferentes escalas maiores aos intervalos existentes entre a Tônica e os demais graus. Agora ficaremos na mesma escala, p. ex. Dó maior, porém, em compensação não nos bastará o intervalo entre a Tônica e as outras notas, mas desejamos examinar e classificar também os intervalos que as outras notas formam entre si. Escreverá na primeira pauta tôdas as Segundas: Dó-Ré, Ré-Mi, Mi-Fá, etc.; na segunda pauta teremos tôdas as Terças: Dó-Mi, Ré-Fá, Mi-Sol, Fá-Lá, etc.. Escritas tôdas as notas, classificará os intervalos, um por um, imaginando a primeira nota como Tônica... de acôrdo com o método acima explicado (fig. 170).



42 — Classificação de intervalos descendentes.

Tôdas estas facilidades se basearam em intervalos ascendentes. E, se ocorrer um intervalo descendente? Não há nenhuma novidade para se assustar. Se de A até B são dois metros, quantos são de B até A ? Também dois metros (fig. 171), ou em música (fig. 172).

fig. 171

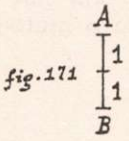
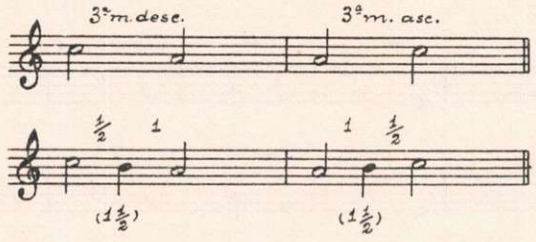


fig. 172

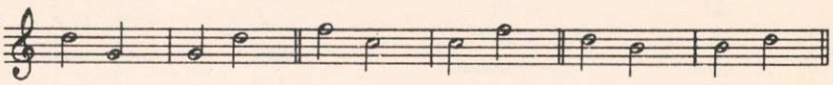


O intervalo do exemplo é Dó-Lá descendente. Se mudar o lugar das notas para Lá-Dó ascendente, nenhuma modificação haverá na classificação pois não foi modificada a distância, mas apenas a direção.

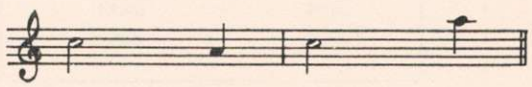
Lá-Dó: uma 3.a m ascendente.

Dó-Lá: uma 3.a m descendente.

Exercício: faça algumas experiências, somando os tons e semitons, para certificar-se da perfeita igualdade de distância nos seguintes exemplos (fig. 173):

fig. 173

43 — Classificação da inversão de intervalos.

Outra cousa é, quando se trata da inversão dum intervalo:
Dó-Lá descendente: uma 3.a.
Dó-Lá ascendente: uma 6.a (fig. 174).

fig. 174

Aqui houve uma modificação da distância. Porém, há uma chave também para êste caso, principalmente accessível às pessoas que são "do contra".

Lembra-se da lição 33? 2+7=9; 3+6=9, etc. A inversão da 2.a = 7.a; a inversão da 3.a = 6.a, etc. Basta completar o número do intervalo para 9.

Para classificar a inversão, trocará o grau por aquele que lhe está oposto, completando desta maneira a conta feita na lição 33.

p.ex. 3.aM : 3.a invertida = 6.a
M " = m
3.aM " = 6.am

cf (fig. 149)

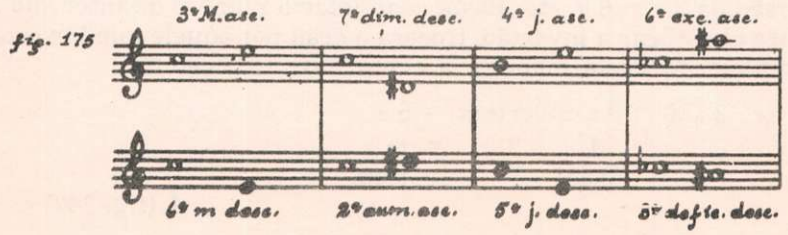
A troca com o grau oposto é a seguinte:

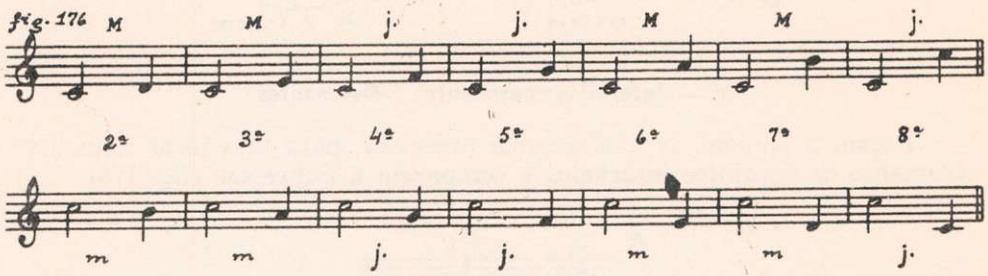
excedente	—	*defic.*	*exced.*	—	*defic.*
aument.	—	*dim.*	*aum.*	—	*dim.*
M	—	*m*	*J*	—	*J*
m	—	*M*	*dim.*	—	*aum.*
dim.	—	*aument.*	*defic.*	—	*exced.*
defic.	—	*excedente*			

Que aconteceu com o intervalo "justo"? Ficou igual, "justamente" porque é "justo". Agora compreende o "porque" de seu nome.

Classificação das inversões:

exced.	—	*defic.*
aum.	—	*dim.*
M	—	*m*
m	—	*M*
J	—	*J*
dim.	—	*aum.*
defic.	—	*exced.*

Exercício: verifique em alguns casos êste resultado, classificando os dois intervalos, que resultam da inversão, separado um do outro, pelo método exposto nas lições 41, 42 e 43, como se nada soubesse desta última tabela (fig. 175).

44 — As inversões na escala.

Sem precisar estudar, apenas **por curiosidade**, comparem as categorias de classificação da escala ascendente (entre a Tônica e os diversos graus), com aquelas da escala descendente (entre a Oitava e os diversos graus) (fig. 176).

Escala ascendente:	*M* =	2	3	6	7
	J =	4	5	8	
Escala descendente:	*m* =	2	3	6	7
	J =	4	5	8	

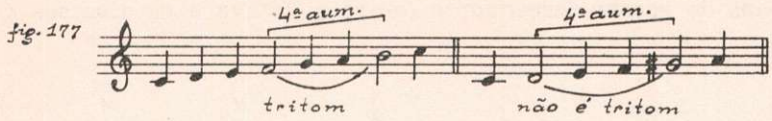
Não são simples brincadeiras, **estas** investigações e comparações. Ao contrário, mostram elas, e quanto mais progredirmos, tanto mais poderemos ver que realmente existe um nexo íntimo e recíproco entre todos os elementos da escala, e, como mais tarde veremos, entre tôdas as escalas. Em uma palavra, a música é um conjunto grande e grandioso — e não basta saber um pouco. Precisa conhecer, dominar e saber manejar tôdas as suas partes, para compreender, executar, e interpretar devidamente uma composição.

45 — O Tritom.

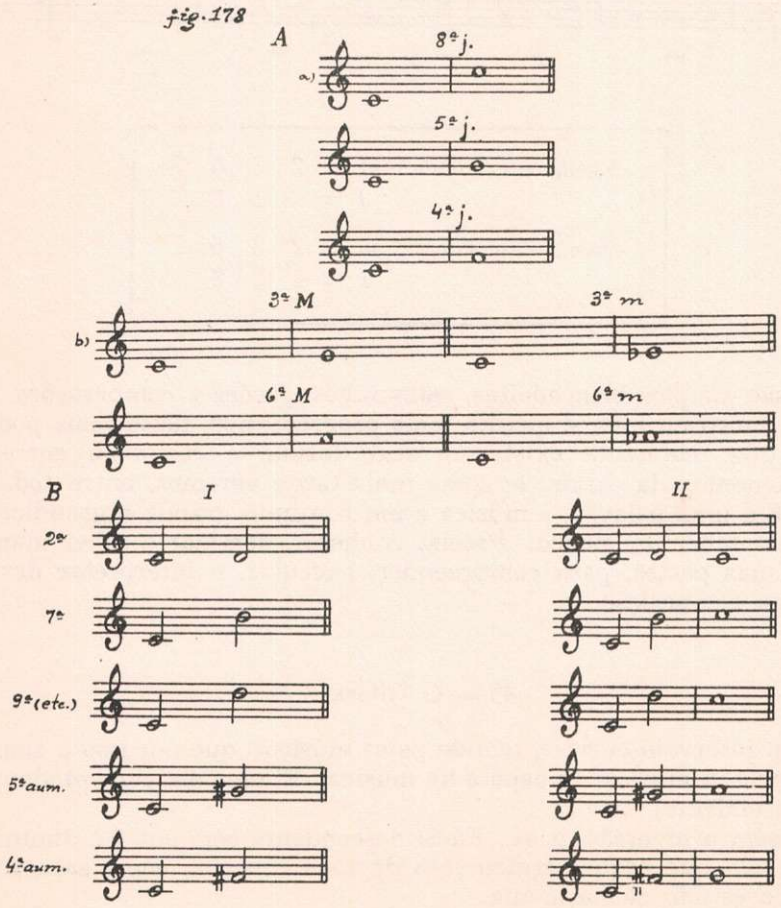
E' um intervalo curioso, temido pelos músicos que por isso o chamam de "diabolus in musica" (o capêta na música). E' uma 4.a aumentada: p.ex. Fá-Si (ascendente).

Também a inversão, p.ex. Fá-Si descendente com sua 5.a diminuta é um intervalo que requer tratamento de todo especial, como saberão por ocasião do estudo de harmonia.

Devemos, porém, especificar: se todo tritom é uma 4.a aum., nem tôda 4.a aumentada é um tritom.

Falamos de tritom quando as duas notas que o formam, pertencem à mesma escala. Dizemos que há uma "4.a aumentada", sem ser um tritom, quando o intervalo é resultado de uma alteração acidental (fig. 177).

46 — Intervalos consonantes e dissonantes.

Peçam a alguém, se não tiverem professor, para lhes tocar num instrumento os seguintes intervalos e comparem a impressão (fig. 178)



Os intervalos do grupo A satisfazem logo e dão uma impressão de repouso. São os intervalos consonantes. Dêles os "invariáveis" são chamados também intervalos consonantes **perfeitos**, porque a) não mudam de maior para menor; b) não mudam de classificação nas inversões. Consequentemente os "variáveis" são chamados consonantes **imperfeitos**, porque variam de maior para menor.

Ao contrário, nos deixam **suspensos** os intervalos do grupo B (na forma I). Falta alguma cousa. Êles exigem uma continuação, uma solução. E só ao ouvirmos esta solução na forma II, ficamos satisfeitos. Êstes intervalos chamam-se intervalos dissonantes.

Intervalos:

A) *Intervalos consonantes*		B) *Intervalos dissonantes*	
a)	*invariáveis: 8.ª, 5.ª, 4.ª justas*	*a)*	*2.ª, 7.ª, (9.ª)*
b)	*variáveis: 6.ª, 3.ª maior e menor*	*b)*	*todos os intervalos aumentados, diminutos, exced. defic.*

CAPÍTULO III

AS ESCALAS

Já falamos na lição 18 sôbre a **escala** maior, enquanto era necessário para poder tratar da matéria dos intervalos.

Porém, não basta ter uma noção superficial da escala, uma vez que esta é o estêio da música.

Lembro-me ainda muito do horror, ou pelo menos da resignação passiva com que aprendi as escalas, passando sôbre as teclas nestas sequências privadas de melodia, acertando ou errando o polegar, o terceiro dedo ou o quarto. Como se pensa diferentemente depois que a harmonia abre nossos olhos! Só então se compreende quanto precisam da escala os acordes da peça e a própria melodia. Quanta ordem, apesar da imensa riqueza, entre as tonalidades e seus acordes. Por outro lado, como se torna mais fácil a leitura, o solfejo. Compreende-se melhor o desenvolvimento da música; aprecia-se mais a arte do compositor; enfim, a música, torna-se mais música.

Porque esperar tanto? Qual é o motivo para "castigar" os jovens músicos durante diversos anos com a memorização mecânica duma matéria tão lógica, tão bem acabada, tão importante?

Tentaremos aqui outro caminho. Tendo por finalidade manejar as escalas com a mesma naturalidade e segurança como as notas, aprenderemos seus nomes, seus acidentes, mas também seus acordes, assim como o conexo que há entre elas, e até um pouquinho do "porque" delas.

Devemos imaginar termos recebido de presente um automóvel. Quero ver quem se contentaria em espiar só de fora. Qual! Abrirão as portas, examinarão os bancos, as molas, o freio, os pneus, levantarão a tampa do motor, etc. Só quem conhece todos êstes particulares, quem conhece suas utilidades, e também os limites de sua capacidade, fará uso apropriado do carro, tirará dele o maior proveito. Portanto, venham ver o carro novo...

47 — Os acidentes das escalas maiores.

Como viram na lição 18, temos **dois** grupos: sete escalas com sustenidos, e sete com bemóis, ambos partindo da escala em Dó maior (escrevemos para maior simplicidade "Dó" com "D maiúscula", para dizer que se trata de maior. Assim se dispensa em geral a palavra "maior" e mais tarde "menor").

Faremos um esquema (fig. 179)

fig. 179

Escala	quantos acidentes	quais
Dó	0	—
Sol	1♯	Fá♯
Ré	2♯	Fá♯ Dó♯
Lá	3♯	Fá♯ Dó♯ Sol♯
Mi	4♯	Fá♯ Dó♯ Sol♯ Ré♯
Si	5♯	Fá♯ Dó♯ Sol♯ Ré♯ Lá♯
Fá♯	6♯	Fá♯ Dó♯ Sol♯ Ré♯ Lá♯ Mi♯
Dó♯	7♯	Fá♯ Dó♯ Sol♯ Ré♯ Lá♯ Mi♯ Si♯
Dó	0	—
Fá	1♭	Si♭
Si♭	2♭	Si♭ Mi♭
Mi♭	3♭	Si♭ Mi♭ Lá♭
Lá♭	4♭	Si♭ Mi♭ Lá♭ Ré♭
Ré♭	5♭	Si♭ Mi♭ Lá♭ Ré♭ Sol♭
Sol♭	6♭	Si♭ Mi♭ Lá♭ Ré♭ Sol♭ Dó♭
Dó♭	7♭	Si♭ Mi♭ Lá♭ Ré♭ Sol♭ Dó♭ Fá♭

Na primeira coluna escrevemos o nome da escala. Na segunda coluna, quantos acidentes ela tem. E na terceira os nomes dêstes acidentes, um por um. Faça sozinho êste trabalho e no fim verifique pela fig. 179 se está certo.

Examinando êste esquema, observamos, que 1) de uma escala para outra aumenta o número de acidentes — 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7;

2) o acidente, desde que aparece, não falta mais na série das escalas subsequentes. Em cada escala há, portanto, todos os acidentes das escalas anteriores, mais um novo acidente.

Em primeiro lugar observe o seguinte paralelismo:

Dó maior — 0 sustenido, 0 bemol

Dó ♯ maior — 7 sustenidos

Dó ♭ maior — 7 bemois

Se enumeramos êstes acidentes, acontecerá que p. ex. numa escala com 3 sustenidos não haverá qualquer um ao acaso, mas sim, o primeiro, o segundo e o terceiro. Uma escala com 4 bemois terá obrigatòriamente o primeiro, segundo, terceiro e o quarto bemol. Por isso, é mais fácil aprender logo os sete sustenidos e os sete bemois em sua sequência, e depois "gastá-los" de acôrdo com a escala em questão: 1, 2, 3... ou 7.

fá ♯	*dó ♯*	*sol ♯*	*ré ♯*	*lá ♯*	*mi ♯*	*si ♯*
1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º

si ♭	*mi ♭*	*lá ♭*	*ré ♭*	*sol ♭*	*dó ♭*	*fá ♭*
1.º	2.º	3.º	4.º	5.º	6.º	7.º

48 — A sequência dos acidentes.

Para guardar esta sucessão dos acidentes, há dois caminhos:

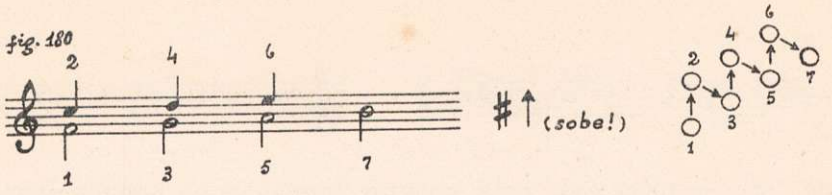
A) Para o tipo intelectual que gosta mais de calcular:

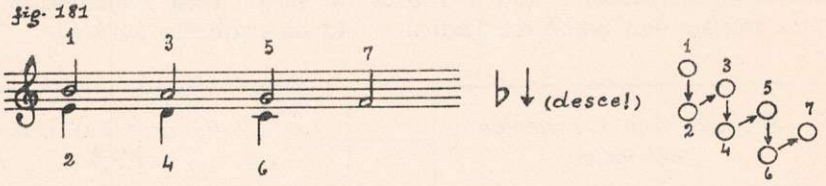
a) subir em Quintas no caso dos sustenidos (o sustenido eleva o tom...): fá♯ — dó♯ — sol♯ — etc. (cf. lição 28).

b) descer em Quintas no caso dos bemois (o bemol abaixa o tom...): si♭ — mi♭ — lá♭ — etc.

Nota: se alguém prefere subir também no caso dos bemois, porque os intervalos ascendentes lhe parecem mais fáceis, deve utilizar-se da inversão: 5 + 4 = 9; 5.a invertida dá uma 4.a; e êle pode então subir, mas em Quartas: si♭ — mi♭ ,etc. Em ambos os casos basta saber com que nota começar: fá♯ ou si♭. Sôbre a imaginação do intervalo veja a lição 29.

B) Para indivíduos do tipo visual que aprende melhor "vendo":

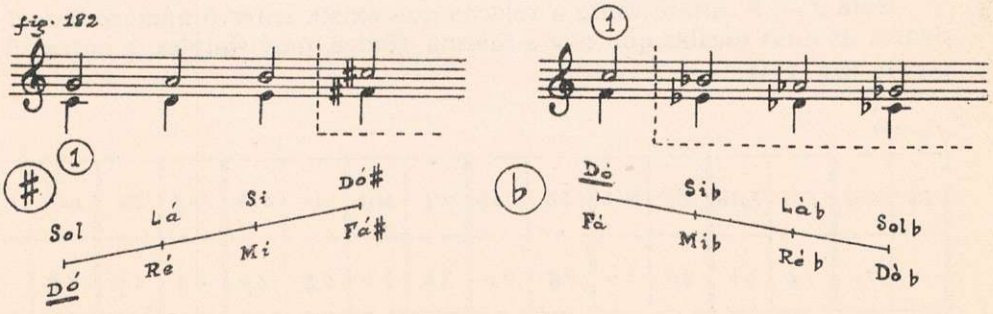
a) sustenidos: (fig. 180).

Conhecendo o 1.o acidente (o fá #), que damos em forma de nota, porque assim fica melhor gravado na memoria, do que como em sua acidente, e sua Quinta ascendente (o dó #), tem o trabalho bem menor de subir sempre apenas uma nota: de fá # ao sol # , de dó # ao ré # etc; porém deve ser em zigue-zague, senão perderá a ordem obrigatória.

b) bemois: (fig. 181).

E' o mesmo, com a diferença apenas de ter uma Quinta descendente do primeiro acidente.

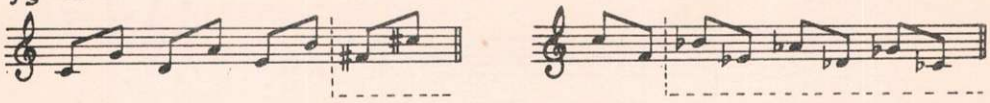
49 — A sequência das escalas maiores.

Está bem: poderei dizer quais são os acidentes p.ex., duma escala com cinco sustenidos. Como saber o nome desta escala? Por um método semelhante. A) Para o tipo intelectual: subir em Quintas no caso das escalas com sustenidos e descer em Quintas para escalas com bemois (ou, em bemois, subir em Quartas) — partindo de Dó.

B) Para o tipo visual (fig. 182).



Toque isso no piano e vera como e fácil (fig. 183).

fig. 183

(Pode dizer ao tocar cada nota, quantos sustenidos ou bemóis correspondem à escala que tem esta Tônica).

Mais uma lembrança para facilitar o trabalho: a) nas escalas com sustenidos só a sétima e a última escala têm a Tônica alterada: Fá♯, Dó♯. Naquelas com bemois a Tônicas alteradas começam logo na terceira e vão também até o fim: Si♭, Mi♭ etc..

Nota 1 — Há um grande perigo de fazer confusão. Se lhe perguntam: qual é a escala que tem um sustenido, não responda "Fá♯". Êste é o **primeiro dos sustenidos**, e não a **Tônica** da escala **com 1 sustenido**. E as escalas tomam seu nome da Tônica e não do primeiro acidente.

A escala com 1 sustenido: *Sol maior*	*O 1.º na série dos sustenidos:* *Fá ♯*
A escala com 1 bemol: *Fá maior*	*O 1.º na série dos bemois:* *Si ♭*

Nota 2 — Outro perigo é o de confundir tudo por causa de um desleixo. Em vez de acrescentar cada vez a categoria de acidente na enumeração dêstes ou das Tônicas: Fá♯ — Dó♯ — Sol♯, dizem Fá-Dó-Sol, etc.; Si, Mi, Lá, etc. E o resultado dêste comodismo:

qual é a escala com 2 bemois? — Si maior. Errado! E' Si♭ maior;

qual é a escala com 6 sustenidos? — Fá maior. Não! — E' Fá♯ maior.

Nota 3 — E' interessante a relação que existe entre o número de acidentes de duas escalas que tem a mesma Tônica, uma simples, a outra alterada (fig. 184):

fig. 184

Dó	Dó♭	Sol	Sol♭	Ré	Ré♭	Lá	Lá♭	Mi	Mi♭	Si	Si♭	Fá♯	Fá	Dó♯	Dó
0	7♭	1♯	6♭	2♯	5♭	3♯	4♭	4♯	3♭	5♯	2♭	6♯	1♭	7♯	0

ou seja:

0 + 7 = 7	1 + 6 = 7	2 + 5 = 7	3 + 4 = 7	4 + 3 = 7	5 + 2 = 7	6 + 1 = 7	7 + 0 = 7

Êste número mágico (**"7"**) não é um jôgo ou uma brincadeira. Queremos mostrar com isso, e outros gráficos que seguirão sôbre escalas, intervalos etc., que não se trata de assuntos isolados um do outro; mas que em tudo isso há uma íntima relação mútua, mediante a qual os fenômenos musicais se completam e entrelaçam entre si.

50 — Reconhecer a Tônica das escalas maiores.

Com alguns exercícios chegarão ao ponto de responder com facilidade a perguntas como esta:

quantos acidentes há em Lá ♭ ? — 4 bemois;
quais são ? — Si ♭ , Mi ♭ , Lá ♭ , Ré ♭ .

Quando estão diante dum trecho musical, escrito ou impresso, poderão dizer de relance, olhando para a armadura, de que escala se trata. (Distinguir entre escala maior ou menor aprenderão mais tarde).

a) Escalas com sustenidos: subir meio tom do último sustenido (fig. 185).

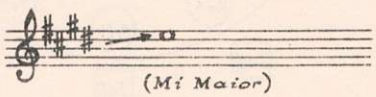
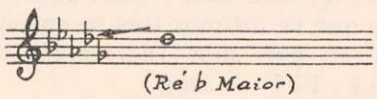
fig. 185

b) Escalas com bemois: observar o penúltimo dos bemóis (fig. 186).

fig. 186

51 — Escalas enarmônicas.

Sempre falamos de dois grupos: um com sustenidos e outro com bemois. Não haverá entre êles alguma relação ? Há, sim. Vejamos os gráficos que seguem. Trata-se de círculos, divididos em 12 partes, iguais a um relógio.

a) (fig. 187):

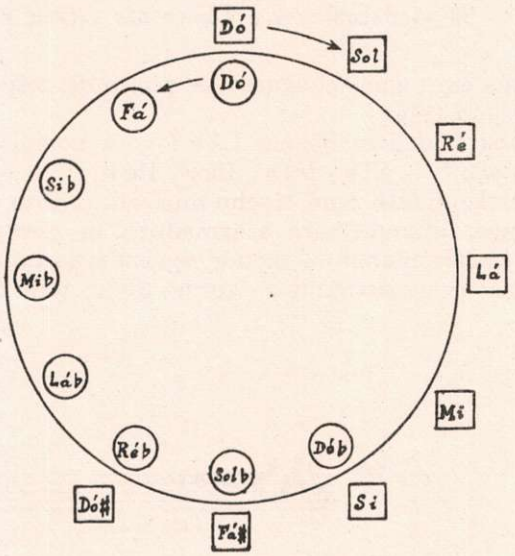


fig. 187

como as escalas com sustenidos sobem em Quintas, e aquelas com bemóis descem em Quintas, escrevemos cada série em outra direção - para a direita e para a esquerda. Escrevendo os nomes das escalas usuais (até 7 acidentes) vemos que os últimos três se encontram no mesmo ponto. E devem se encontrar, pois suas Tônicas são notas enarmônicas: Dó ♭ = = Si, Sol ♭ = Fá ♯ ; Ré ♭ = Dó ♯ .

b) (fig. 188):

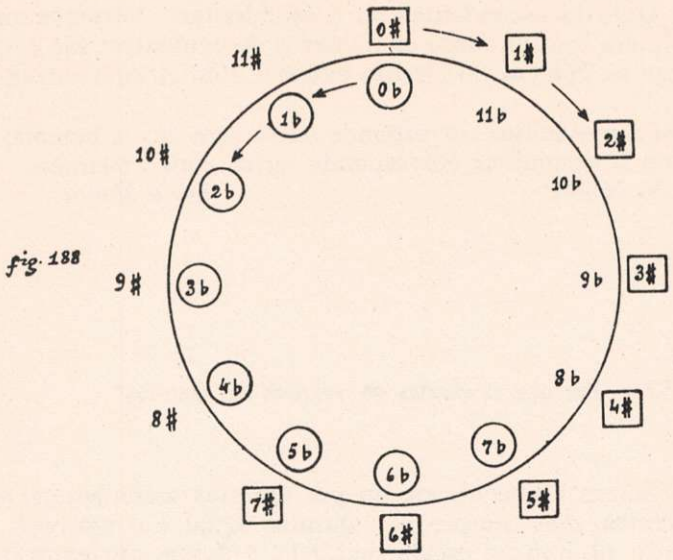


fig. 188

colocando em figura idêntica os acidentes correspondentes às escalas anteriormente anotadas, podemos continuar a enumeração até 12, tanto no círculo externo quanto no interno. E veremos com surprêsa que em cada "hora" dará a soma do numero externo com o número interno 12! 1+11= =12; 2+10=12; 3+9=12, etc.

c) (fig. 189):

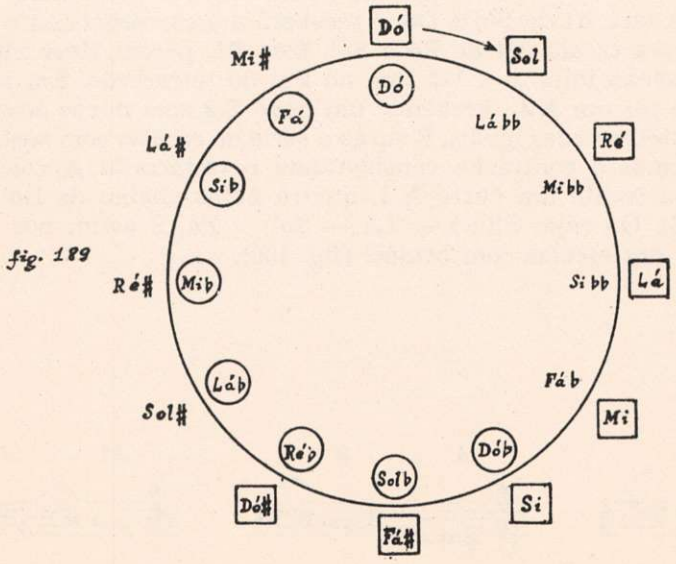


fig. 189

completando em seguida os dois círculos além da série usual de Tônicas até o fim (pelas Quintas ascendentes ou descendentes) veremos que as Tônicas se completam tanto quanto os números de acidentes: são sempre notas enarmônicas as Tônicas do círculo externo e do círculo interno.

Resultado:

a uma escala com x sustenidos corresponde outra com 12 - x bemois;
a uma escala com 5 sustenidos corresponde outra com 7 bemóis.

Si Maior Dó ♭ Maior

52 — Por que as escalas se seguem em Quintas?

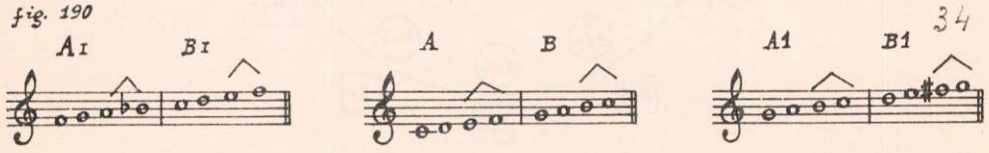
A série de Tônicas é encontrada ou por Quintas ascendentes, ou por Quintas descendentes, mas sempre por Quintas. Qual é o motivo?

Vimos na lição 18, que na escala maior há 1/2 tom obrigatório entre 3.o e 4.o grau, e entre 7.o e 8.o grau; entre os demais graus há 1 tom inteiro. Assim pode a escala, série de 8 notas seguidas, ser dividida em duas partes iguais, cada uma de quatro notas. Esta parte, porque consta de 4 notas, chama-se "Tetracorde" (tetra — grego = quatro).

Tomando por exemplo a escala de Dó, temos o tetracorde **A** de Dó a Fá, e o tetracorde **B** de Sol a Dó. Que nos impede de considerar o tetracorde **B** como um novo **A**, já que ambos são perfeitamente iguais i.é. 2 tons + 1/2 tom? Então será **A1** de Sol a Dó, e receberá um correspondente **B1** para constituir nova escala; **B1** de Ré a Sol. Êste **B1**, porém, deve alterar o Fá para Fá♯, senão faltaria o 1/2 tom no fim do tetracorde. Em seguida passará o **B 1** a ser um **A 2**, recebendo um novo **B 2** com novas alterações, que garantirão tetracordes iguais. E surge a série de escalas com sustenidos.

Agora faremos o contrário: considerando o tetracorde **A** como **B I**, poremos na sua frente um outro **A I**, quatro notas abaixo de Dó: Fá — Sol — Lá — Si. Ou seja: Si(♭) — Lá — Sol — Fá. E assim por diante, surgirá a série das escolas com bemóis (fig. 190).

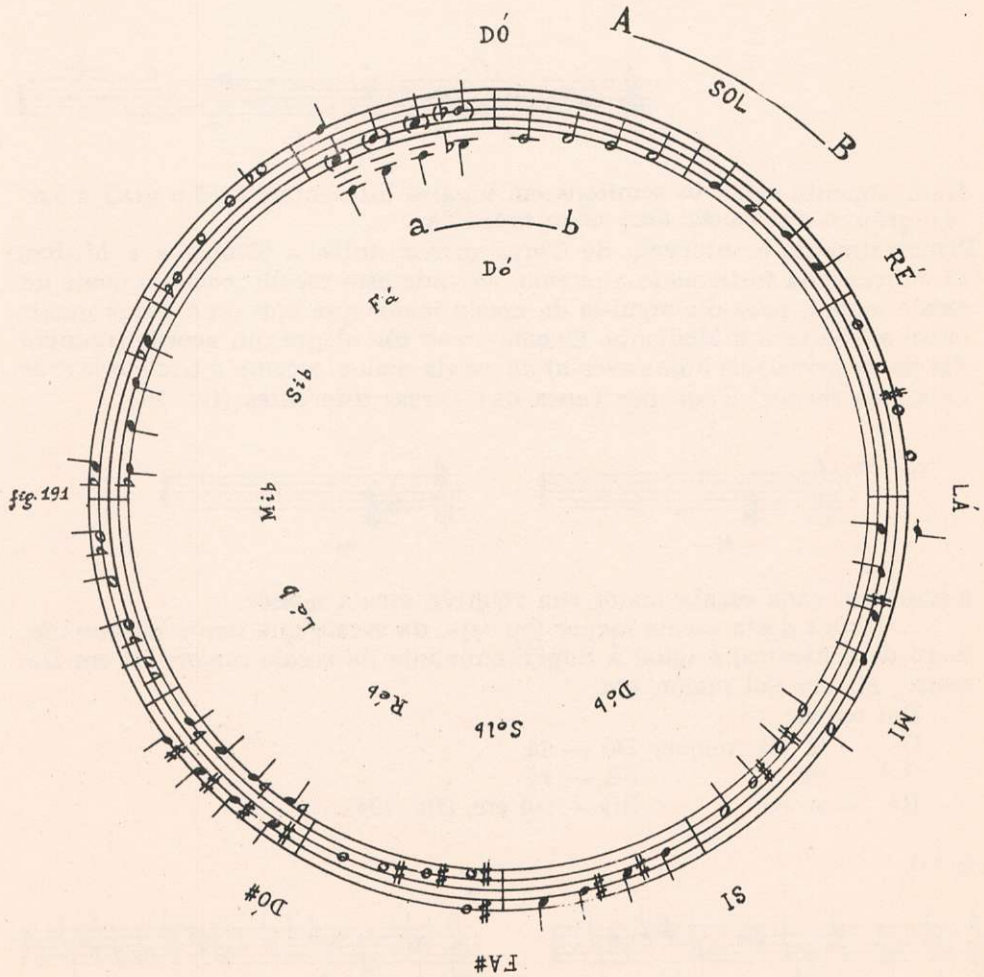
fig. 190



34

Fazendo êste estudo em forma de círculo, poderão ver que a série das escalas forma uma sequencia ininterrupta de tetracordes iguais! Temos assim mais um elemento que nos mostra o entrelaçamento das escalas.

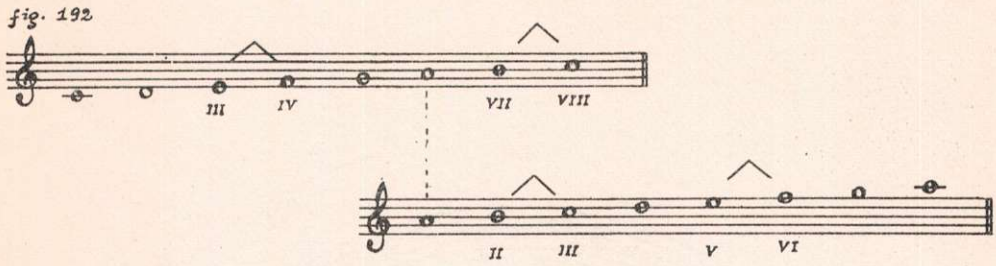
(fig. 191)



53 — Escala menor relativa.

A escala que não tem nenhum acidente, chama-se "escala de Dó maior". Ainda há outra escala que também não demonstra acidente. Contudo não é Dó maior, pois sua Tônica não é Dó, mas Lá. Escrevendo uma série de 8 notas, começando com Lá, temos (fig. 192):

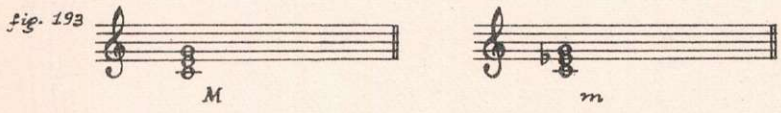
fig. 192



Naturalmente estão os semitons em lugares diferentes: 2.o-3.o grau e 5.o-6.o grau, o que causa uma nova sensação.

Principalmente o intervalo de Terça menor entre a Tônica e a Mediante impressiona fortemente o ouvido, de onde esta escala recebe o nome de escala menor, para distinguí-la da escala maior que tem uma Terça maior entre a Tônica e a Mediante. Ouçam como sôa alegre um acorde (reunião das notas principais duma escala) da escala maior, e como é triste o acorde da escala menor! Tudo por causa das Terças diferentes (fig. 193).

fig. 193



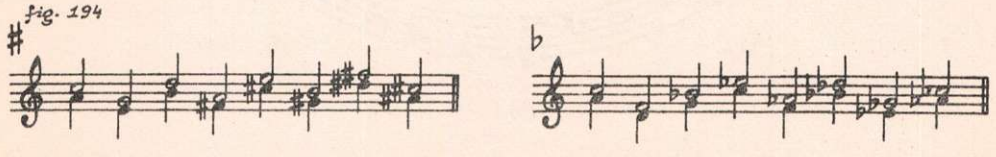
Assim tem cada escala maior sua relativa escala menor.

A Tônica desta escala menor (ou seja, da escala que tem o mesmo número de acidentes) é igual à Superdominante da escala maior: Lá em Dó maior, Mi em Sol maior, etc.

Daí temos:

Do — lá (lá menor)	Dó — lá
Sol — mi	Fá — ré
Ré — si etc.	Sib — sol etc. (fig. 194).

fig. 194



Digo: a Superdominante, e **não** simplesmente uma Terça, porque precisaria especificar uma Terça "**menor**" para não esquecer os acidentes, o o que teria graves consequências. Por exemplo:

a relativa menor de Lá é fá ♯ ,

a relativa menor de Lá ♭ é fá.

Daí, fá ♯ tem 3 sustenidos e fá tem 4 bemois.

Por isso acho mais prático dizer "a Superdominante", para que não se esqueçam de pôr o acidente eventual.

Nota: também nesta sequência de escalas menores, vale o que dissemos na lição 49: uma vez começados os sustenidos, vão até o fim; o mesmo com os bemóis (fig. 182).

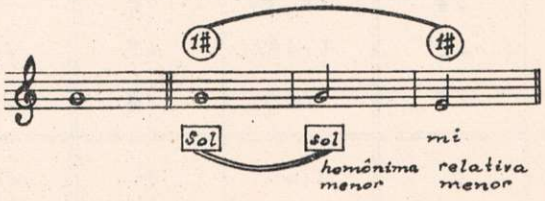
Exercício: Continue na fig. 194 a escrever as escalas menores relativas.

54 — Escala menor homônima.

Olhando para as Tônicas das escalas menores, vemos que **quase** tôdas podiam ser também Tônicas das escalas maiores: lá, mi — ré, sol etc. Portanto haverá Dó e dó; Ré e ré; Mi e mi, etc..

Duas escalas com o mesmo nome, a mesma Tônica, chamam-se escalas homônimas (do grego: homos=igual; onoma=nome). Com o que não se diz nada a cêrca do número de acidentes. Sòmente a Tônica é igual! (fig. 195).

fig. 195



Distinga claramente:

escala menor relativa: que tem o mesmo número de acidentes;
escala menor homônima: que tem o mesmo nome.

55 — Acidentes das escalas menores.

Para compreender bem esta distinção e adquirir prática também nas escalas menores, faremos um gráfico. Preparem 6 colunas de acôrdo com o modêlo, dividindo-as em 3 grupos de duas e escrevam os títulos : M (escala maior), acidentes (i.é. quantos sustenidos ou bemóis), m rel. (escala menor relativa) acid., m homon. (escala menor homônima), acid..*

* Façam — no primeiro sòzinhos, depois verifiquem pela fig. 196 se acertaram.

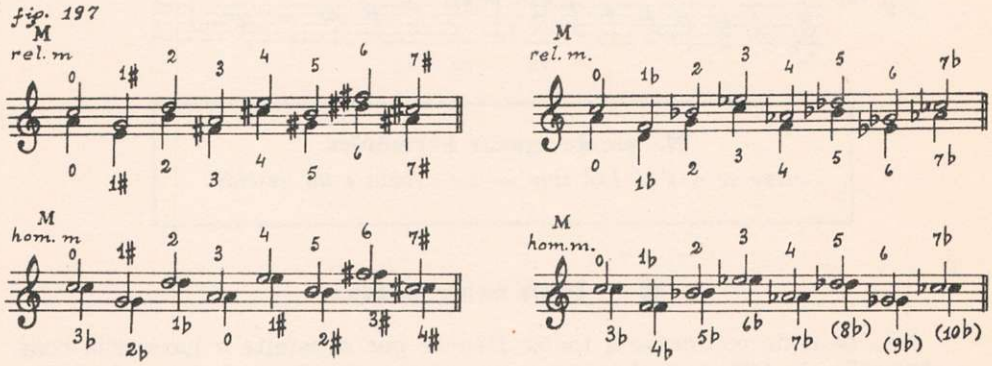
fig. 196

	M	acidentes	m. rel.	acidentes	m. homônima	acidentes
#	Dó	0	(lá)	0	dó	(3b)
	Sol	1#	(mi)	1#	sol	(2b)
	Ré	2#	(si)	2#	ré	(1b)
	Lá	3#	(fá#)	3#	lá	(0)
	Mi	4#	(dó#)	4#	mi	(1#)
	Si	5#	(sol#)	5#	si	(2#)
	Fá#	6#	(ré#)	6#	fá#	(3#)
	Dó#	7#	(lá#)	7#	dó#	(4#)
b	Dó	0	(lá)	0	dó	(3b)
	Fá	1b	(ré)	1b	fá	(4b)
	Sib	2b	(sol)	2b	sib	(5b)
	Mib	3b	(dó)	3b	mib	(6b)
	Láb	4b	(fá)	4b	láb	(7b)
	Réb	5b	(sib)	5b	[réb]	[8b]
	Solb	6b	(mib)	6b	[solb]	[9b]
	Dób	7b	(láb)	7b	[dób]	[10b]

A primeira e a segunda coluna já sabem como preencher. Também a quarta coluna não dará trabalho, pois é só repetir o número de acidentes que é igual. Nem tão pouco causará dificuldades a quinta coluna do esquema, onde poremos apenas em minúsculas as Tônicas das escalas anotadas na primeira coluna: Dó — dó; Sol — sol, etc..

A terceira coluna receberá o resultado do exercício da lição 53.

A mais exigente das colunas será a última. Para acertar, precisa percorrer pacientemente a coluna n.o 3 e anotar os acidentes. Não se assustem quando chegarem às três últimas escalas. Chegando lá, continuamos automàticamente a série, pois trata-se sòmente de teoria. Por outro lado vê-se justamente aqui, como era bom o círculo do relógio. Pois sem êle seria difícil responder a pergunta neste ponto (fig. 196).

Teremos assim o quadro geral em notas: (fig. 197).

56 — Como saber dizer o número de acidentes de uma escala menor.

Respondendo a quatro perguntas.

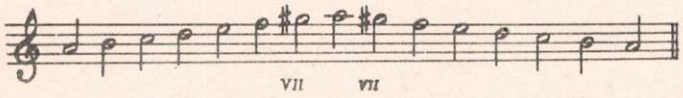
1. Quantos acidentes tem p.ex. fá (fá menor)?
   R.: tantos quantos tem sua relativa maior.
2. Qual é a relativa maior de fá?
   R.:aquela cuja Tônica está uma Terça menor acima de Fá.
3. Qual é a Terça menor acima de Fá?
   R.: Lá ♭ (não Lá!).
4. Quantos acidentes tem a escala de Lab?
   R.: 4 bemóis.
   Resultado: fá tem 4 bemóis.

57 — Escala menor harmônica.

A escala menor relativa e a escala **menor** homônima se distinguem enquanto suas Tônicas em relação a determinadas escalas maiores.

Outras distinções são feitas para exprimir a característica interna das escalas menores. Por exemplo a escala menor harmônica

Nesta escala menor eleva-se o sétimo grau (quando se fala de "grau" da escala basta escrever VII) de meio tom. Porque? Em atenção à harmonia (daí "harmônica"). A harmonia regula o encadeamento dos acordes, p.ex., para fazer um acompanhamento. Se do VII ao VIII não houver meio tom, não darão os acordes que se baseiam nestas notas; ao contrário: este meio tom lhes dará mais riqueza, a impressão duma terminação definitiva. Compreenderão isso melhor depois de estudarem a matéria da harmonia. Por ora aceitem que é por conveniência da harmonia que se eleva o VII da escala menor harmônica (fig. 198).

fig. 198

Na escala menor harmônica
eleva-se o VII 1/2 tom — na subida e na descida.

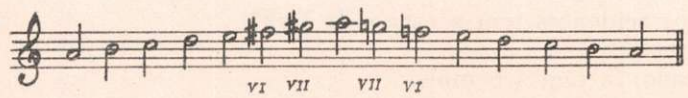
58 — Escala menor melódica.

Não se pode contentar a todos. Deu-se por satisfeita a harmonia com a alteração do VII, quando vem uma reclamação da melodia: elevando (segundo a lição 57) o VII por ½ tom, muda o intervalo entre VI e VII de 1 tom para 1½ tom, o que não é nada simpático sob o ponto de vista da linha melódica, porque difícil de ser atingido: uma Segunda aumentada.

Em vista disso eleva-se também o VI de meio tom, de onde resulta que há nesta escala menor sòmente tons e semitons. Na descida, i.é..., na escala descendente, dispensam-se estas alterações do VI e VII.

Na escala menor melódica
são elevados 1/2 tom — na subida — o VI e o VII; na descida voltam o VI e o VII ao estado primitivo.

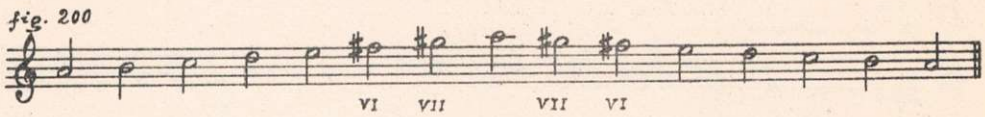
(fig. 199)

fig. 199

59 — Escala menor Bachiana.

João Sebastião Bach (1685-1750), o grande gênio musical, não respeitou sempre esta regra; usou o VI e o VII alterados tanto na subida como na descida. Sendo êle um Mestre, foi imitado por outros compositores, como p.ex., Mendelssohn, sem que tivesse, contudo, desaparecida a regra geral.

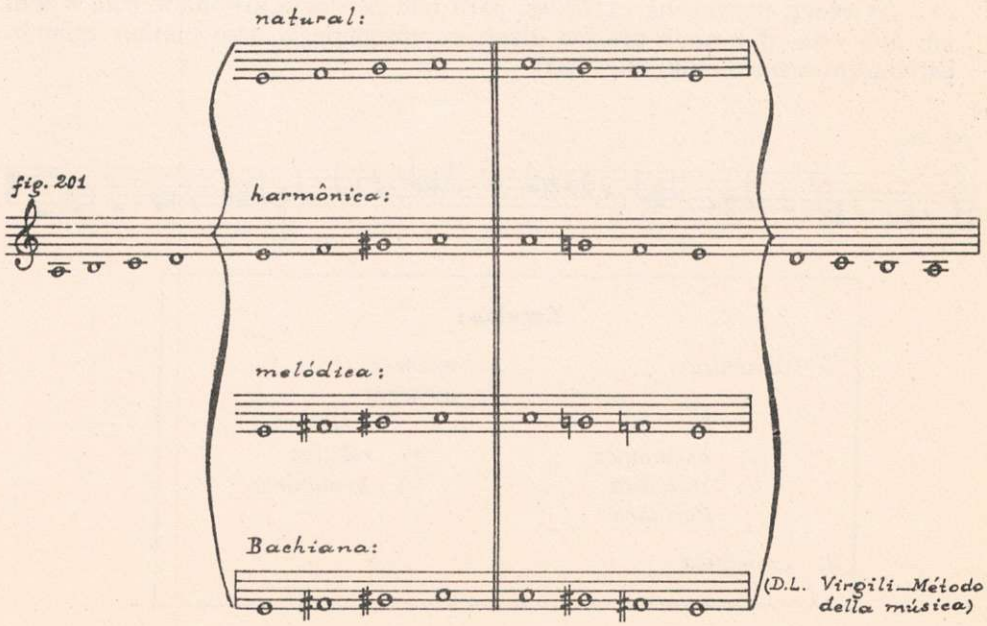
E', portanto, esta escala sòmente uma variante da escala menor melódica (fig. 200).

fig. 200



Exercício: escreva tôdas as escalas menores em suas diferentes categorias, ascendentes e descendentes, anotando as alterações; seguindo também a ordem de sequência das escalas maiores (pelas escalas relativas). E não se esqueça que elevando 1/2 tom fará de um sustenido um dobrado sustenido ou um bequadro conforme o caso (lição 14). Damos um exemplo (fig. 201).

fig. 201



(D.L. Virgili—Método della música)

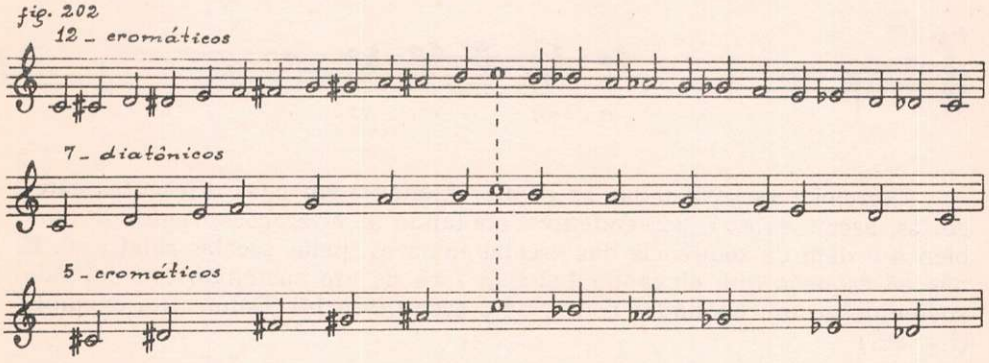
60 — Escala cromática.

Na escala maior os semitons estão num lugar, e na escala menor em outro. Mas sempre trata-se de tons e semitons misturados.

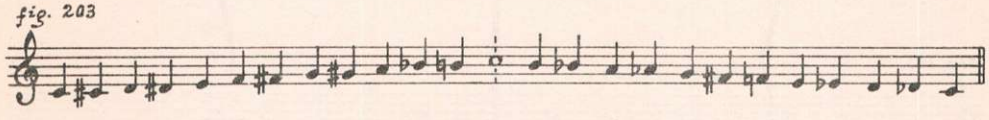
Há uma escala que procede ùnicamente por semitons, sejam diatônicos, sejam cromáticos. Chama-se a "escala cromática". Para que é formada? Para ter intervalos iguais entre todos os graus.

Assim terá não mais 8 notas, porém 12. Destas, sete são diatônicas e cinco cromáticas. De preferência aplicam-se sustenidos na escala ascendente e bemóis no movimento descendente (fig. 202).

fig. 202



As vêzes, porém, há exceções, para não perder a afinidade com o tom em que está. (De novo preciso dizer: compreenderão isso melhor quando estudarem a harmonia) (fig. 203).

fig. 203

Escalas:

A. diatônicas:

1. maiores
2. menores

I.
a) harmônica
b) melódica
c) Bachiana

II.
a) relativa
b) homônima

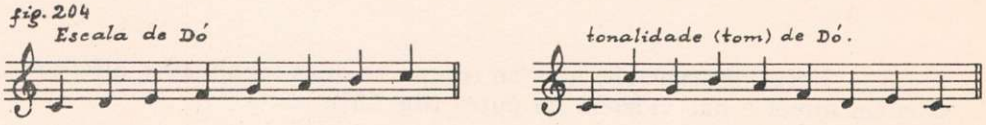
B. cromática

61 — Escala — Tonalidade — Modalidade.

Com tantos têrmos técnicos há perigo de confusão. Por isso vamos pôr bem claro as cousas:

1 — Há diferença entre "escala" e "tom" (ou seja tonalidade). Podemos falar p.ex. de "escala de Dó" e de "tom de Dó" Na "escala" temos uma série ininterrupta de oito notas conjuntas que começa, no exemplo, com Dó. No "tom", p.ex. de Dó, temos também as oito notas que a escala nos mostrou, porém, nada se diz sôbre a ordem de sucessão: pode seguir o VIII ao I, o VI ao II, etc.; não é necessário que sejam utilizadas tôdas as oito notas; podem ser usadas várias vêzes as mesmas notas, como em geral acontece nas peças musicais (fig. 204).

fig. 204



Enfim: "tonalidade" exprime um ambiente, formado por vários sons em redor dum centro tonal que é chamado "Tônica".

2 — Há diferença entre "tonalidade" e "modalidade" (ou seja: entre tom e modo). O nome "tonalidade" indica em que altura, com que tom, começa a série de oito notas seguidas: Dó, Sol, Si ♭, Mi ♭, etc. E' indicada a Tônica. Não há outra diferença entre os tons: Dó sôa para nosso ouvido como Sol, Si ♭, ou como Fá ♯. Ré menor sôa como fá menor, como si menor ou outra qualquer escala menor.

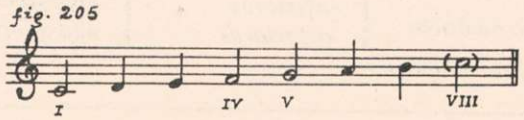
A modalidade indica o lugar dos tons, semitons, e sua relação com a Tônica. Por êstes distingue-se entre "maior" e "menor". Assim temos Dó e dó: a mesma Tônica, portanto a mesma tonalidade, mas com a modalidade diferente.

62 — Notas tonais — modais — diferenciais.

Estas distinções terão um reflexo também em certas notas caracteriticas.

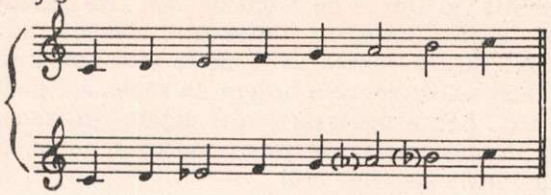
1 — Notas tonais: são aquelas notas da escala que melhor caracterizam esta ou aquela tonalidade — o I, IV, V grau. São as notas com o intervalo mais estável para a Tônica: "justo" (fig. 205).

fig. 205



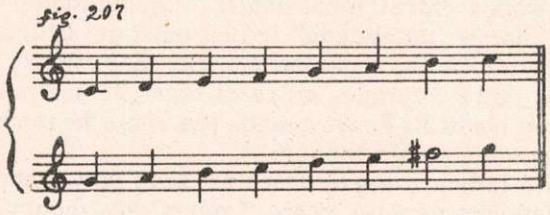
2 — Notas modais: notas pelas quais se distingue o modo maior do menor: III, VI, VII grau; principalmente o III (fig. 206).

fig. 206



3 — Notas diferenciais: que, ao comparar duas tonalidades diferentes, existem numa e não existem na outra (fig. 207).

fig. 207



Com êstes elementos completaremos o quadro das notas, que fizemos na lição 16:

Notas:

1) *naturais*
2) *alteradas*
3) *diatônicas* — a) *tonais*; b) *modais*; c) *diferenciais*
4) *cromáticas* { *inferioras* { *preparadas* / *não preparadas* } / *superioras* { *preparadas* / *não preparadas* } }
5) *enarmônicas*

63 — Gêneros de melodias.

Se as notas recebem vários nomes de acôrdo com a função que exercem no conjunto, devem variar também os nomes das melodias pelas notas que empregam:

a) de gênero diatônico: é uma melodia que usa sòmente notas que pertencem a uma só tonalidade (fig. 208);

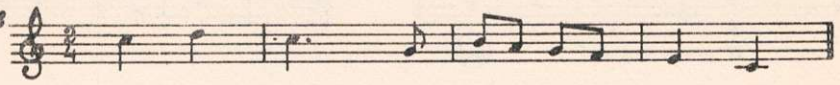
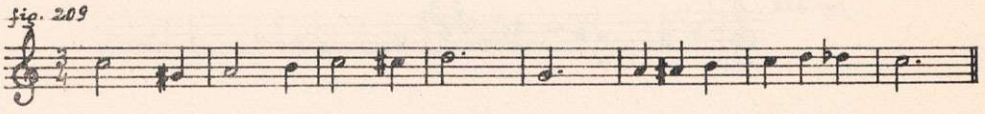
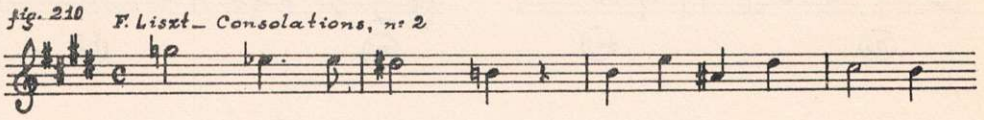
fig. 208

b) de gênero cromático: é uma melodia que emprega notas alteradas (fig. 209);

fig. 209

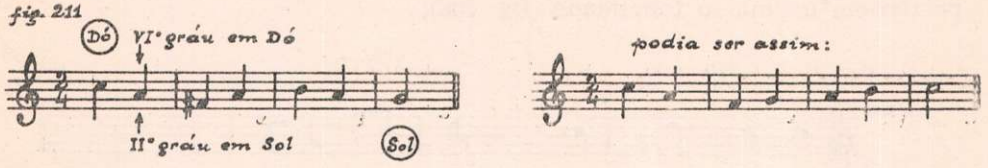
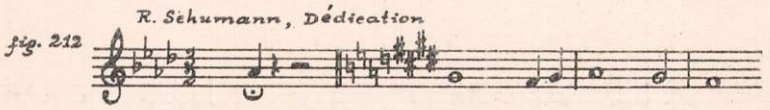


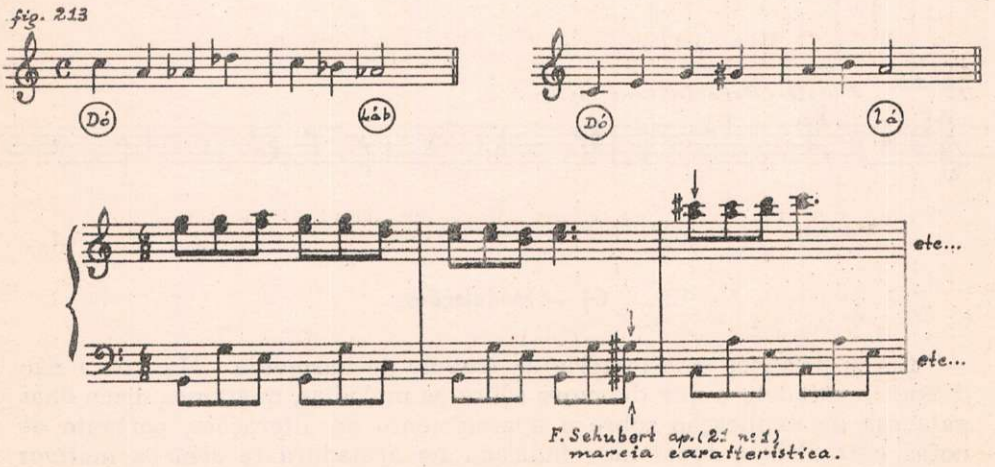
c) de gênero enarmônico: chama-se a melodia que inclue notas enarmônicas (fig. 210).

fig. 210 F. Liszt — Consolations, nº 2

64 — Modulações.

Em si pertence esta matéria ao tratado de harmonia. Mas, para não deixar incompleto o que dissemos sôbre as melodias, queremos dizer duas palavras de explicação sôbre o aparecimento de alterações, portanto de notas extranhas à tonalidade indicada na armadura (e sem os motivos existentes nas escalas menores harmônicas, melódicas e Bachianas).

A modulação, i.é. a passagem mais ou menos insensível, de um tom para outro, pode ser temporária (voltando depois a tom **primitivo**), ou definitiva. A passagem efetua-se por três modos:

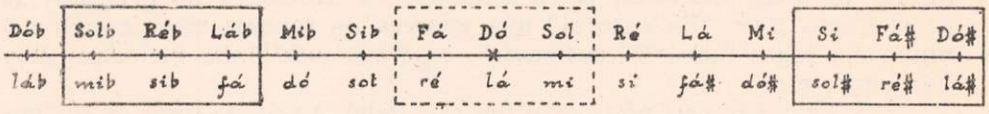
1 — considerando um nota em função diversa na nova tonalidade, e continuando depois a melodia como se estivesse na tonalidade nova. Chama-se também modulação por equívoco, i.é., pelo sentido duplo da nota, ora numa, ora noutra função (*fig.* 211);

2 — por procedimento semelhante: modulação "por enarmonia". Entre duas tonalidades diferentes há uma nota que se torna comum, se é interpretada por enarmonia (fig. 212);

3 — por alteração duma nota: a modulação cromática. Com êste recurso pode-se passar para o modo menor da mesma tonalidade, ou para outro tom (fig. 213).



65 — Tons vizinhos.

Comparando as escalas maiores e menores (fig. 214), vemos p.ex., como Dó tem por vizinhos as escalas de Fá e de Sol, para a esquerda e para a direita, respectivamente. E' claro que terá mais afinidade com estas do que com as demais. (Lembre-se da lição 52: tanto a escala de Fá, como a de Sol tem um dos tetracordes de Dó).

fig. 214



O mesmo vale para as relativas escalas menores. Assim podemos reunir com a Quinta ascendente e descendente, incluindo escalas maiores e menores relativas, os tons vizinhos (no gráfico exprimimos isso por um sinal que mostra como fàcilmente poderá saber os tons vizinhos de qualquer tom).

Distinguimos entre tons vizinhos diretos e indiretos. Por exemplo em Dó:

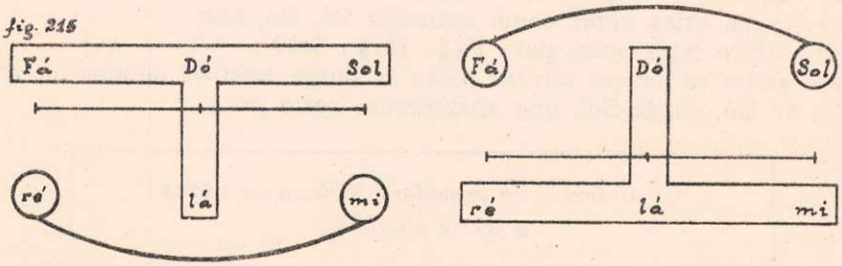
a) vizinhos diretos: (Dó) — Fá — Sol — (lá);
b) vizinhos indiretos: ré — mi.

Em lá:

a) vizinhos diretos: (lá) — ré — mi — Dó
b) vizinhos indiretos: Fá — Sol.

Compreende-se fàcilmente o porque (fig. 215).

fig. 215



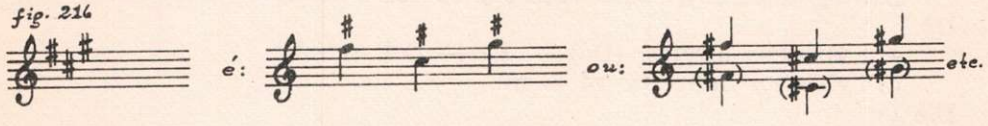
No capítulo sôbre os acordes, lição 77, encontrará ainda mais informações sôbre êste tema.

66 — Os acidentes de uma peça musical.

Uma cousa muito prática:

> *Não esqueça os acidentes da armadura durante a peça!*

E' comum — e sempre desagradável — que os alunos se esqueçam de alterar as notas indicadas pelos acidentes na armadura no princípio da peça. Como p.ex. "Fá natural" que aparece de repente sem motivo nenhum em lugar dum "Fá sustenido", esperado pela linha melódica, pela harmonia, etc.!

1 — Para não cair nêste êrro (ou sair dele), é preciso fixar os acidentes da armadura não como número morto, ou um conjunto de sinais sem urgência. Ao contrário, devem compenetrar-se bem de sua consequência: p.ex. se houver na armadura três sustenidos, significa isso, que três **notas** serão constantemente alteradas. Teremos nesta peça Fá♯, Dó♯, Sol♯, e não Fá, Dó, Sol. (fig. 216).

Para lembrar-se, disso, será útil fazer, ao menos no princípio, o seguinte:

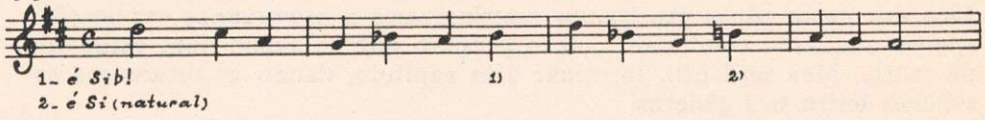
a) quantos acidentes há? — 3
b) quais? — Fá♯, Dó♯, Sol♯;
c) toque estas notas como naturais: Fá, Dó, Sol;
d) altere estas notas para Fá♯, Dó♯, Sol♯;
e) assim se devem alterar tôdas as notas, médias, agudas ou graves de Fá, de Dó, ou de Sol, que aparecerem nesta peça.

> *Os acidentes da armadura indicam as* **notas** *a serem alteradas.*

2. Conforme foi exposto na **lição 13**, há várias classes de acidentes. Os acidentes da armadura — resultado da tonalidade em que a peça é escrita — valem até o fim; são chamados "acidentes constitutivos".

Outras alterações que aparecem **além** dêstes, chamam-se "acidentais", são portanto ocasionais, passageiras. Êstes valem sòmente até o fim do compasso. Porém, valem para tôdas as notas dêstes compassos, a não ser que seja supressa sua ação por um bequadro expressamente colocado (fig. 217).

fig. 217

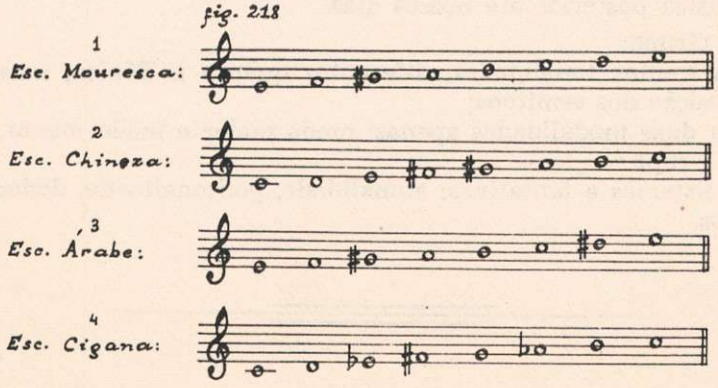


Observe alterações acidentais nem por mais tempo, nem por menos tempo do que valem.

67 — Algumas outras escalas.

Dissemos no princípio dêste capítulo que a escala é importante para tôda peça musical. Agora compreenderão melhor, porque, sabendo que as notas da escala formam a tonalidade, a modalidade, etc.. Tôdas as peças musicais pertencem a esta ou aquela tonalidade.

Quanto isto seja verdade, podemos sentir, ouvindo música oriental, por exemplo árabe ou síria (que aqui no Brasil podemos encontrar com relativa facilidade em programas radiofônicos), ou outra não ocidental. Sentimos uma cousa extranha, tanto nas harmonias, como nas melodias. E' porque estas músicas são baseadas sôbre escalas diferentes das que usamos nós, escalas que têm os tons e semitons em lugares diversos do que estamos acostumados a ouvir. Damos apenas algumas amostras (fig. 218).

fig. 218

68 — Música antiga — eclesiástica — posterior até nossos dias.

Não tanto quanto ao ouvir estas músicas, mas também um pouco estranha o leigo na matéria por ocasião de audições de música antiga, como o Canto Gregoriano, música medieval dum Palestrina, Orlando di Lasso ou outros — e de música modernissima, "do futuro" como alguns a chamam. Também neste ponto precisamos restringir-nos a brevíssimas explicações, apenas enquanto combinam com o preparo que se supõe num estudante de teoria. Mas será útil, terminar êste capítulo, dando as diferenças essenciais entre tais gêneros.

1 — Música antiga (p.ex. grega ou romana): as escalas são de oito notas sucessivas sôbre as Tônicas Dó — Ré — Mi — Fá — Sol — Lá — Si, deixando os semitons onde estão. Tendo desta maneira cada série os semitons em lugares diferentes, precisamos falar antes de "modos". Desde a idade medieval era costume tomar os nomes gregos pelos modos da seguinte maneira:

Dó	— modo Jônico	Fá	— modo Lídico
Ré	— " Dórico	Sol	— " Mixolídico
Mi	— " Frígico	Lá	— " Eólico
		Si	— " Hypofrígico.

2 — Música eclesiástica antiga (Canto Gregoriano):

a) usa sòmente quatro Tônicas: Ré — Mi — Fá — Sol. Forma um numero de modos por transposição, de onde distingue entre modos autênticos (4), modos plagais (4) e 1 modo peregrino. Soma: 8 + 1 modos;

b) o "Si" pode ser alterado para Si bemol e voltar por um bequadro ao Si natural. Os outros semitons ficam nos graus onde se acharem.

3 — Música posterior até nossos dias:

1.o Grupo:

a) tem muitas tonalidades, diferentes quanto à Tônica, mas iguais quanto à posição dos semitons;

b) tem duas modalidades apenas: modo maior e modo menor.

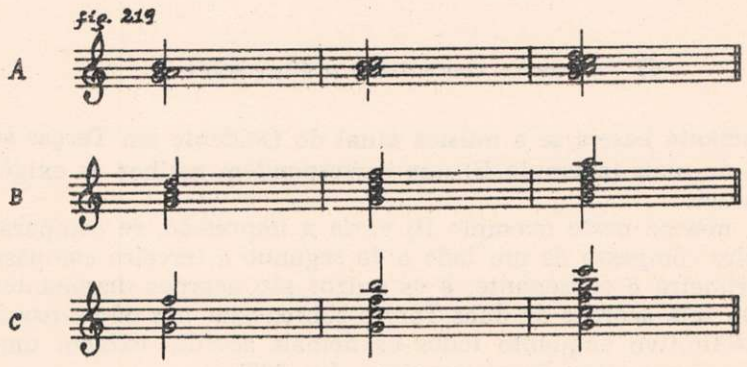
2.° Grupo:

Vários sistemas e tentativas: atonalidade, politonalidade, dodecafonismo, e outros.

CAPÍTULO IV

OS ACORDES

Em lugar de muitas especulações vamos fazer algumas experiências práticas: vimos na lição 23 que duas notas podem ser tocadas ou cantadas, ou uma após outra, ou as duas simultâneamente. No primeiro caso fala-se de "intervalo melódico", no segundo de "intervalo harmônico".

Experimentemos isso com três, quatro e cinco notas (fig. 219)..

No exemplo A) temos 3, 4 ou 5 Segundas sobrepostas, i.é. uma sôbre a outra. Gostou? Creio que não.

Em B) ouvimos 3, 4 ou 5 Terças sobrepostas. E' tudo agradável, se bem que, com impressão diferente de um acorde para outro.

Em C) os intervalos sobrepostos são Quartas. Também êstes acordes não causam boa impressão. Porque? Um intervalo de Segunda sôa mal? Não. Ou uma Quarta ouvida separadamente? Tão pouco. A causa é dupla:

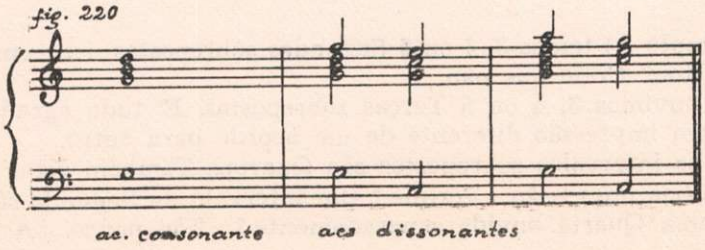
1 — A combinação do número das vibrações.

Sabem que cada som é produto de determinado número de vibrações — duma corda, duma lâmina ou o que fôr. Ora, há muitos sons que não são nada agradáveis ao nosso ouvido, p.ex. o som produzido por um garfo ou uma faca sôbre o prato, o ranger de uma porta, etc. Quer dizer que este número de vibrações que o movimento da porta, da faca ou do garfo produzem, não nos agrada. E o que acontece com um som, (i..é. um número), deve acontecer também com o conjunto de vários sons (i.é., a combinação ou a soma de suas vibrações). Não vamos quebrar a cabeça para decorar quais são êstes números. Quem quizer, os encontra em qualquer livro. Basta saber o efeito: a combinação agradável ou desagradável das notas.

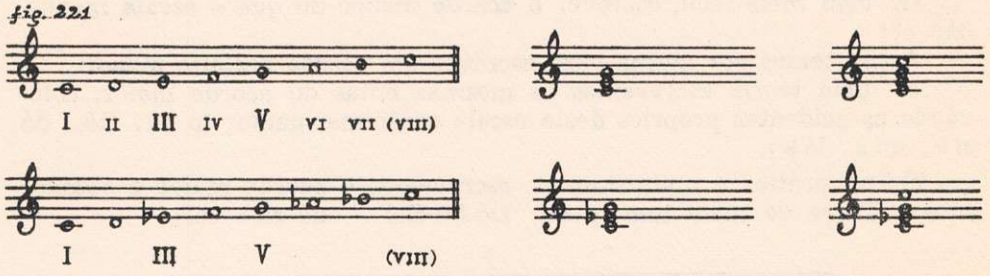
2 — Em parte influe nisso o hábito. Pois dissemos já na lição 67, que p.ex., os orientais têm outras idéias sôbre escalas, de onde forçosamente surgirão outros acordes. Na própria música ocidental havia evoluções. Assim p. ex., gostaram na Idade Média de Quintas e Oitavas seguidas que hoje nos parecem "vazias". Daí não podemos recusar sem mais nem menos a possibilidade de novas combinações, se p.ex. quizerem usar Quartas sobrepostas. Quem sabe? Fato é que, comumente, nos agrada sòmente determinada combinação de sons.

69 — Acordes consonantes e dissonantes.

Pràticamente baseia-se a música atual do Ocidente em Terças sobrepostas: 2, 3 ou mais (exemplo B) que correspondem melhor as exigências do nosso ouvido.

Porém, mesmo neste exemplo B) varia a impressão, se compararmos a do primeiro compasso de um lado e do segundo e terceiro compasso de outro. O primeiro é consonante, e os outros são acordes dissonantes (cf. lição 46). Ou seja acordes de duas Terças sobrepostas nos dão sensação de completo, definitivo enquanto todos os demais acordes exigem uma solução — são dissonantes. Experimentem (fig. 220).

70 — Acorde perfeito maior e menor.

O acorde consonante é chamado, merecidamente, acorde perfeito. É muito fácil de formar: toma-se o I, III, e V grau da escala, podendo duplicar a nota mais grave do acorde (fig. 221).

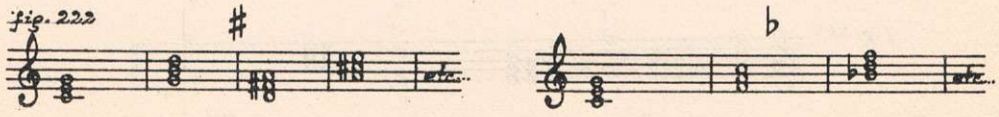
fig. 221

Quando é formado com as três notas indicadas da escala maior, falamos de acorde perfeito maior; se estas notas são tiradas da escala menor, recebe o nome de acorde perfeito menor.

Comparando os dois acordes, o maior e o menor, aparece uma única diferença: no acorde perfeito maior a Terça, que há entre a nota mais grave e a nota seguinte — entre Tônica e Mediante da escala — no exemplo, entre Dó e Mi — é uma Terça maior; no acorde perfeito menor êste intervalo é menor. Daí a facilidade para passar de um para outro, alterando a Terça. Se tiver de escrever o acorde menor, basta formar o homônimo maior, sempre mais fácil, e depois alterar a Terça com ♭ ,ou com ♮ , conforme o caso.

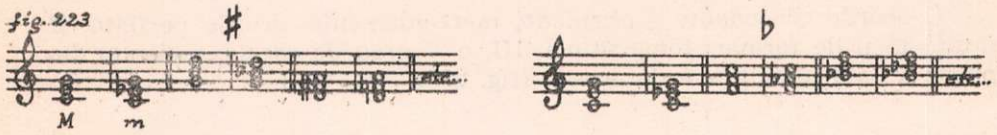
Exercícios:

1) — escrevam os acordes perfeitos maiores, formados sôbre a Tônica de tôdas as escalas; primeiro da série de escalas com sustenidos, depois daquelas com bemóis (fig. 222);

fig. 222



2) — repitam êstes acordes, pondo ao lado de cada acorde o homônimo menor (pela alteração conveniente da Terça) (fig. 223).

fig. 223

(E' bem mais fácil, escrever o **acorde** menor do que a **escala** menor, não é?)

Assim temos por norma para escrever um **acorde perfeito menor:**

a) pela teoria escrevemos as mesmas notas do acorde maior, colocando os acidentes próprios desta escala omônima menor; (p.ex. Dó... dó si♭, mi♭, lá♭);

b) na prática é mais simples: escrevemos o acorde maior e abaixamos a Terça de meio tom (p.ex. Dó-Mi-Sol — dó-**mi♭**-sol).

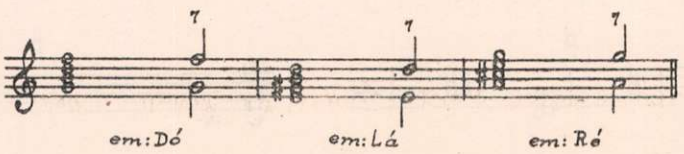
Acorde perfeito M:
Tônica — Mediante — Dominante da escala M

Acorde perfeito menor:
Tônica — Mediante — Dominante da escala m

71 — Acorde de Sétima.

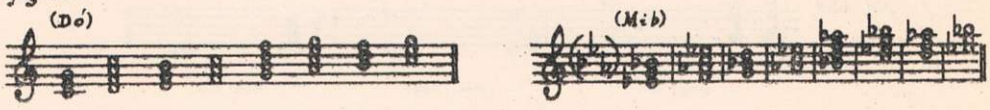
No acorde perfeito maior e menor havia duas Terças sobrepostas.

Usando três Terças sobrepostas, temos outro acorde: o "acorde de Sétima". Tem êste nome, porque o intervalo entre a nota mais grave e a mais aguda é de uma Sétima (fig. 224), usando, em geral, os acidentes da escala a que pertencem as notas do acorde (cf. lição seguinte).

fig. 224

72 — Acorde de Sétima da Dominante.

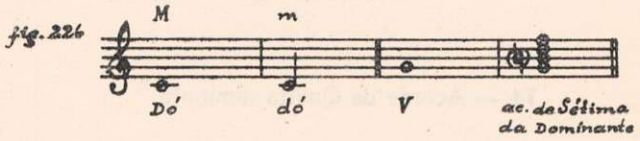
Foi dito que é necessário escrever a Tônica, a Mediante e a Dominante de uma escala para formar um acorde perfeito. Com isso queríamos dar uma "receita" como formar um acorde com as qualidades necessárias para poder chamar-se acorde perfeito; não, porém, queríamos afirmar que não se podem formar acordes sôbre outros graus da escala. Ainda faremos isso mais tarde (fig. 225).

fig. 225



Por ora, basta o acorde de Sétima sôbre o quinto grau que por isso tem o nome de "acorde de Sétima da Dominante". E' muito importante como todo êste grau "predominante" da escala.

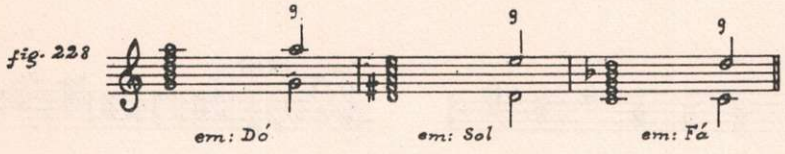
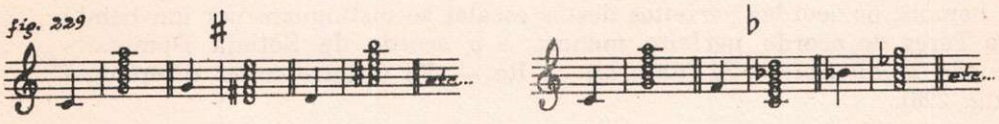
Êle tem uma característica toda especial: é absolutamente igual na escala maior e menor. Que surpreza: Dó não tem nenhum acidente, dó tem 3 bemóis; os acordes perfeitos destas escalas se distinguem por um bemol na Terça do acorde perfeito menor; e o acorde de Sétima Dominante tão igual: Sol — Si (natural) — Ré — Fá (quatro notas diferentes) (fig. 226).

fig. 226

Examinemos as notas das quais se compõe: Dominante — **Sensível** Supertônica — Subdominante. Portanto, a Terça é a Sensível, que é alterada na escala menor no sentido de formar 1/2 tom para a Oitava. E das quatro notas do acorde só esta teria bemol (dó: 3 bemois — Si ♭, Mi ♭ Lá ♭).

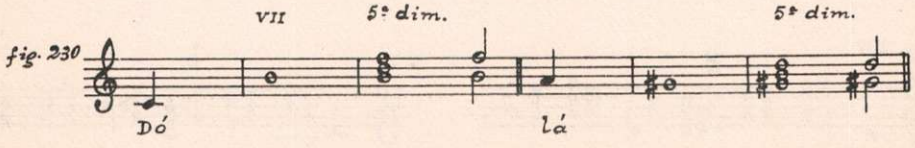
Exercício: é claro que precisam conhecer bem um acorde tão útil. Por isso escrevam o acorde de Sétima da Dominante de tôdas as escalas (pelo motivo exposto, basta escrever o acorde das escalas maiores), conforme o modêlo (fig. 227).

fig. 227

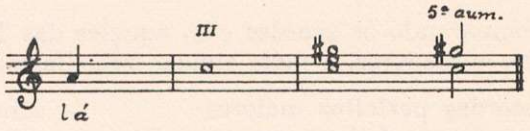
73 — Acorde de Nona.

E' o resultado de mais uma Terça, a quarta Terça, utilizando-se das notas da escala. Isso basta para o estudo da teoria. A harmonia falará um pouco mais sôbre êle que tem muita afinidade com o acorde de Sétima (fig. 228).

Exercício: escrever o acorde de Nona (sôbre a Dominante) das escalas, de acôrdo com o modêlo (fig. 229).

74 — Acorde de Quinta diminuta.

Formando sôbre todos os graus da escala, um acorde de duas Terças sobrepostas, examinaremos aqui o acorde sôbre o VII grau.

Êste tem uma Quinta diminuta como extensão maior (enquanto o acorde perfeito Dó — Mi — Sol tem uma Quinta justa entre Dó — Sol). Por êste motivo é chamado acorde de Quinta diminuta. Aviso logo que é um acorde um tanto complicado; tanto para os cantores por causa dêste intervalo insólito, quanto para os compositores. O mesmo acontece na escala menor (fig. 230).

75 — Acorde de Quinta aumentada.

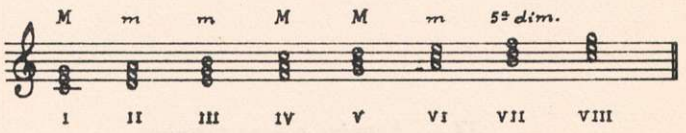
Pelo motivo da distância entre a nota mais grave e a mais aguda do acorde, recebe um outro acorde o nome de "acorde de Quinta aumentada". Êle surge ao formar duas Terças sobrepostas sôbre a Mediante da escala menor (fig. 231).

fig. 231

76 — Os acordes sôbre os graus das escalas.

Vemos como resultado, que existem quatro classes de acordes, que foram formados por duas Terças sobrepostas: perfeito maior, perfeito menor, de Quinta diminuta e de Quinta aumentada (lição 70, 74 e 75).

Vejamos agora onde se encontram êstes acordes na escala maior e na escala menor.

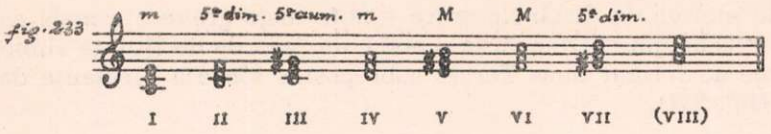
A) — Na escala maior (fig. 232).

fig. 232

Comparando êstes acordes com aqueles que escrevemos no exercício da lição 70, vemos que o acorde sôbre o I.o grau (I) é um acorde perfeito maior; o sôbre o II é igual ao acorde sôbre a Tônica de ré; ou sôbre o III, igual aquêle sôbre a Tônica de mi; sôbre o IV grau é igual aquêle sôbre a Tônica de Fá: sôbre o V, igual àquêle sôbre a Tônica de Sol; sôbre o VI igual àquêle sôbre a Tônica de lá; o acorde sôbre o VII está fora: é o já falado acorde de Quinta diminuta.

Resultado:

três acordes perfeitos maiores: sôbre I, IV, V;
três acordes perfeitos menores: sôbre II, III, VI;
um acorde de Quinta diminuta: sôbre VII.

B) Em seguida examinemos a escala menor (fig. 233).

fig. 233

Temos, comparando os acordes com aqueles das Tônicas das diversas escalas maiores e menores, e mais alguns irregulares:

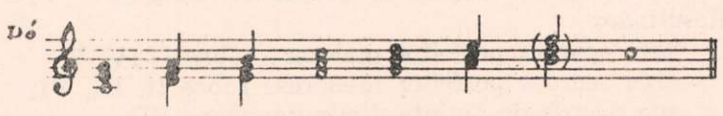
dois acordes perfeitos maiores	—	sôbre V, VI;
dois acordes perfeitos menores	—	" I, IV;
dois acordes de Quinta diminuta	—	" II, VII;
um acorde de Quinta aumentada	—	" III.

Acordes nas escalas:		
escala maior:	*M*	= *I, IV, V*
	m	= *II, III, VI*
	5.ª dim.	= *VII*
escala menor:	*M*	= *V, VI*
	m	= *I, IV*
	5.ª dim.	= *II, VII*
	5.ª aum.	= *III.*

77 — Acordes e tons vizinhos.

Agora podemos fornecer o esclarecimento prometido na lição 65.

1) — Examinando os acordes maiores e menores da escala maior, e denominando-os pelas escalas sôbre cujas Tônicas poderiam ser formados, temos (fig. 234) p.ex. em Dó:

fig. 234

$$\frac{\text{Fá Dó Sol}}{\text{ré lá mi}} = \frac{\text{IV I V}}{\text{II VI III}}$$

Que é isso? São os tons vizinhos dos quais falamos na lição 65. E realmente: se estas escalas, maiores e menores, possuem um acorde sôbre sua Tônica, que tem um "sozia" na escala em questão (p.ex. aqui Dó), devem ser "bons vizinhos". A prova está no acorde irregular sôbre o VII, que não aparece na lista dos "tons vizinhos".

2) — Não acontece o mesmo com a escala relativa menor que pela teoria tem os mesmos tons vizinhos de Dó (fig. 235).

fig. 235

teoria: $\frac{\text{Fá Dó Sol}}{\text{ré lá mi}}$ prática: $\frac{\text{Mi Fá}}{\text{ré lá}}$ $\left(\frac{\text{V, VI = M}}{\text{I, IV = m}}\right)$

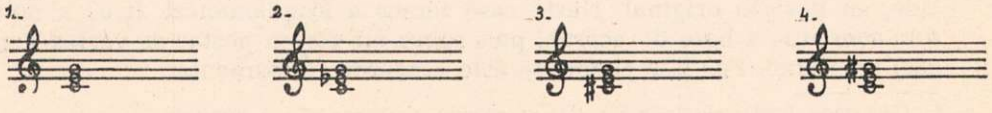
A resposta é, que lá não é uma escala independente, mas sim, relativa, dependente de sua relativa maior, portanto de Dó. E desta escala recebe os tons vizinhos, que a teoria indica.

Na prática, aliás, rege-se também por seus acordes maiores e menores próprios.

78 — Diferenças internas dos acordes.

A título de curiosidade podemos agora examinar as duas Terças sobrepostas dos acordes, a Terça superior e a inferior, comparando as várias classificações (fig. 236).

fig. 236



1) I de Dó — perf. M — 3.a m / 3.a M

2) I de dó — perf. m — 3.a M / 3.a m

3) VII de Ré — 5.a dim. — 3.a m / 3.a m

4) III de lá — 5.a aum. — 3.a M / 3.a M

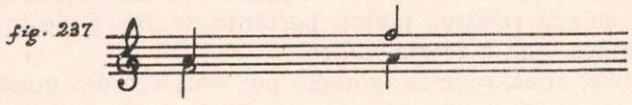
79 — Inversões dos acordes.

Pelo Baixo

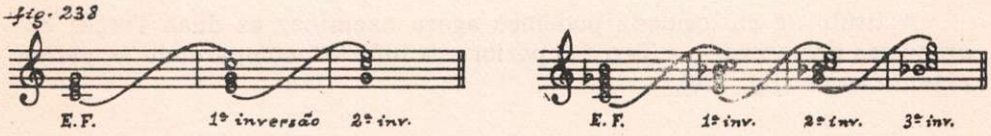
Não se incomode com a observação acima: "pelo Baixo"; logo mais saberá porque foi colocada.

Lembra-se como fizemos as inversões dos **intervalos** na lição 33? Trocamos o lugar; a nota mais grave tornou-se a mais aguda e vice-versa (fig. 237).

fig. 237



O mesmo podemos fazer com os **acordes**, tánto de 3 como de mais notas. A nota mais grave será a Terça do estado fundamental.* Isso conseguiremos no acorde perfeito e no acorde de Sétima, de Nona, transportando a nota mais grave. Podemos fazer isso duas vêzes com as notas do acorde de 3 notas, 3 vêzes com o acorde de 4 notas (ac. de Sétima). (fig. 238).

fig. 238

No primeiro compasso dos dois exemplos vemos o acorde não invertido, an posição original. Neste caso temos a Fundamental, (i.é. a nota que constitue a base do acorde, pois sôbre ela foram postas as várias Terças) no Baixo. Por isso chama-se êste o acorde fundamental.

* De estado fundamental (E.F.) fala-se quando o acorde não é invertido.

Aliás muitos alunos erram, chamando a nota "fundamental" de "Tônica". Pode ser a Tônica, e pode não ser. Pois sabemos, que o acorde pode ser construido tanto sôbre a Tônica, como também sôbre os demais graus da escala, de onde a Fundamental pode ser a Tônica, Supertônica, Dominante, etc. etc..

Como dissemos acima: se o acorde não é invertido, diz-se que êle está no estado fundamental (E.F.).

Ao inverter pela primeira vêz a ordem das notas (1.a inversão), será a nota mais grave a Terça do acorde (no exemplo: Mi — 2.o compasso).

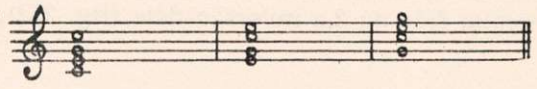
Advertência: também aqui erram muito os alunos, chamando esta combinação de 2.a inversão, porque é a 2.a formada na série, como está aqui no 2.o compasso. Não é a 2.a inversão, simplesmente, porque no primeiro compasso não se trata de inversão alguma. A primeira vêz que se faz uma inversão, é aqui, e por isso deve-se falar de **primeira** inversão.

Na 2.a inversão é a Quinta a nota mais grave; e na 3.a (naturalmente só no acorde de Sétima, de Nona, etc.) é a Sétima.

* * *

Querendo completar o acorde perfeito para quatro notas, repete-se a nota mais grave, mesmo quando não fôr a Fundamental, mas sim, a Quinta (fig. 239); a Terça só excepcionalmente.

fig. 239



* * *

Alguém terá uma objeção a fazer: nestas inversões não há mais as tão louvadas Terças sobrepostas, mas Terças, Quartas, e Segundas. Precisamos corrigir: quando se fala de intervalos sobrepostos, que sôam bem ou mal, pensa-se em vários intervalos iguais que estão um sôbre o outro. Não é êste o caso das inversões; há uma Segunda sôbre (ou sob) uma ou mais Terças, há uma Quarta sôbre Terças... mas não há duas Segundas, duas Quartas. De maneira que o conjunto não sôa mal. Comparem as inversões feitas neste capítulo com os exemplos dados no início do mesmo e verão logo (toquem no piano ou no harmônio).

Já que falaram de possíveis intervalos heterogêneos no mesmo acorde, podemos tirar uma vantagem disso. Podemos à primeira vista ver se um acorde é invertido ou não: se há uma Terça sôbre outra, sem outros intervalos — o acorde está na posição fundamental (seja perfeito, de Sétima, de Nona, etc.). Ao contrário, se vemos Terças com Segundas ou Quartas, trata-se duma inversão qualquer (fig. 240).

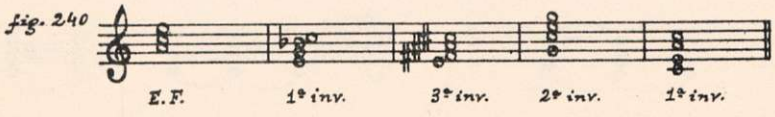
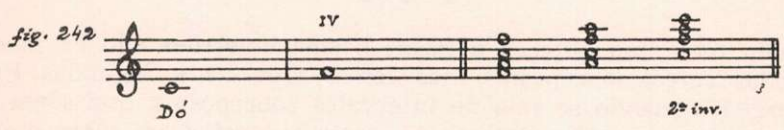
fig. 240

Exercício: escreva as inversões dos acordes perfeitos e de Sétima, que escreveu nas lições 70 e 72. Depois toque os mesmos no piano ou no harmônio. Por fim, toque-os de cór. Para isso basta tocar o acorde no E.F.; depois levante o dedo que tocou a nota mais grave, deixando os demais dedos no lugar e toque a nota que falta, uma Oitava mais alta, com a mão esquerda, cruzando as mãos (fig. 241).

fig. 241

80 — Acorde plagal.

De modo particular interessa-nos uma das inversões do acorde sôbre o 4.o grau da escala; falo da 2.a inversão dêle (fig. 242).

fig. 242



Comparando esta 2.a inversão com o acorde perfeito sôbre a Tônica, com a Fundamental duplicada, no estado fundamental, descobrimos que não falta afinidade entre os dois acordes: a primeira e a última nota são iguais; as outras duas movimentaram-se para graus conjuntos. Isso acontece tanto na escala maior, como na escala menor, sòmente aparecendo os acidentes próprios (fig. 243).

fig. 243

Tanto parece êste acorde invertido com aquele sôbre a Tônica, que o chamam de acorde plagal, apesar de não tratar-se nem de fraude, nem de roubo intelectual (plágio).

Exercício: façam os acordes plagais ao lado dos acordes perfeitos sôbre tôdas as Tônicas das escalas maiores e menores, observando bem os acidentes das respectivas escalas (fig. 244)

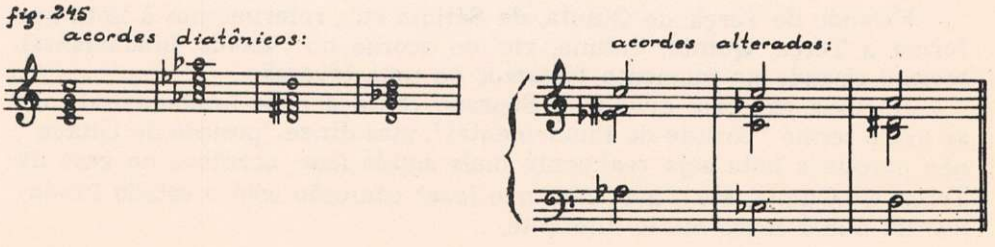
fig. 244

Aos poucos descobrirão, que se pode simplificar o trabalho, repetindo-se a nota mais grave e a mais aguda do acorde, passando as outras duas para o grau conjunto superior, colocando os acidentes eventuais.

81 — Acorde diatônico e cromático (alterado)

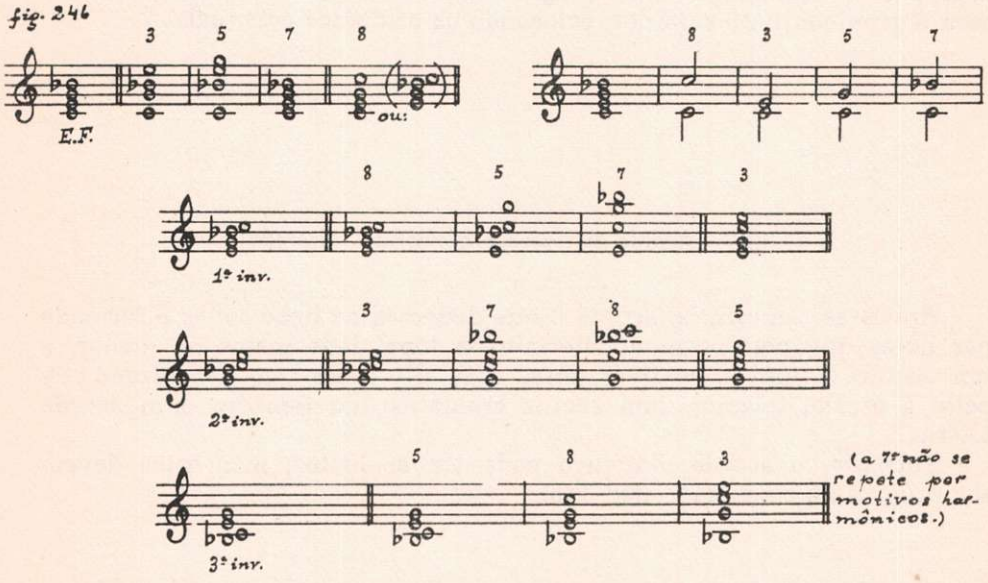
Aplica-se também ao acorde o que dissemos na lição 35: se é formado por notas que pertencem a determinada tonalidade maior ou menor, é um acorde diatônico; se tiver notas com alterações que não dizem respeito à escala, falamos dum acorde cromático, ou também dum acorde alterado.

Portanto, o acorde diatônico pode ter acidentes; mas êstes devem ser própros da tonalidade (fig. 245).

fig. 245

82 — Posição da Terça, Quinta, etc. do acorde.

Pelo Soprano

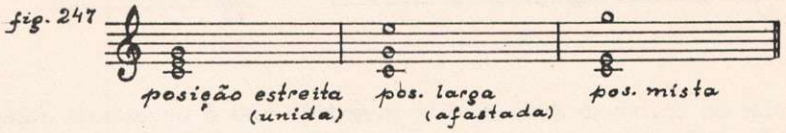
Imaginando um côro a quatro vozes, cantaria o Soprano as notas mais agudas, a "primeira voz" como diz o povo; o Contralto cantaria a "segunda" voz, o Tenor a "terceira" e o Baixo a "quarta", a nota mais grave.

Num acorde de Sétima, p.ex., temos no estado fundamental, a Fundamental, a Terça, a Quinta, e a Sétima do acorde. Podemos fazer várias modificações com o acorde (uma já vimos: as inversões; mas há ainda outras), que têm por consequência, que o Soprano não cante a Sétima, mas a Terça dêste acorde, ou a Quinta ou outra nota do acorde. O que cantam as outras vozes, não nos interessa neste ponto. A expressão "posição de Terça, de Quinta", etc. se refere **ùnicamente** ao Soprano (fig. 246).

Falando de Terça, de **Quinta**, de Sétima etc., referimo-nos à nota que forma a Terça, Quinta, Sétima, etc. do acorde no **estado fundamental**, mesmo quando no momento tratamos de uma inversão.

Há uma exceção: quando o Soprano canta a nota fundamental, não se usa o termo "posição de Fundamental", mas diz-se "posição de Oitava"; não porque a nota seja realmente mais aguda (isso acontece no caso da Terça, da Quinta, etc.), mas para não fazer confusão com o estado fundamental que é cousa muito diferente.

83 — Posição estreita, larga e mista (unida, afastada e mista) do acorde.

Pelos intervalos entre as notas

Compare êstes três acordes (fig. 247).

Trata-se do mesmo acorde. Que é diferente entre êles, é o agrupamento das notas. No primeiro compasso não cabe nenhuma nota do acorde entre a primeira e a segunda nota dêle, nem entre a segunda e a terceira.

"Mas", dirá alguém, "entre Dó e Mi cabe o Ré; e entre o Mi e Sol cabe Fá". Respondemos: "certo que cabem estas notas, porém elas fazem parte da escala e não do acorde; e nós falamos sòmente dêste.

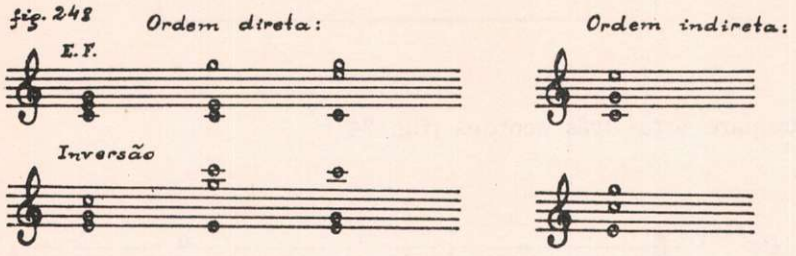
No segundo compasso há lugar para tais notas entre as que compõem o acorde. No exemplo, cabe o Mi entre Dó e Sol; cabe o Dó entre o Sol e o Mi.

No terceiro compasso podemos colocar tanto o Sol, como o Dó entre Mi e Sol; porém nada entre Dó e Mi. Por isso é a primeira metade unida e a segunda parte "larga". E o total é "misto".

Podem dizer posição "estreita" — ou "unida";
"larga" — ou "afastada".

84 — Ordem direta e indireta.

Pela ordem das notas

As notas do acorde são p.ex., Dó — Mi — Sol. Se elas conservam esta ordem de sucessão, esta sequência, mesmo em alturas diferentes, fala-se de ordem "direta"; caso contrário temos uma "ordem indireta" (fig. 248).

Nota: ao tratar-se dum acorde **invertido** não é necessário imaginar o seu E.F., para saber se temos ordem direta ou indireta. Basta observar duas de suas notas. Se aquela que é mais próxima também o seria, ao percorrer normalmente a escala ascendente — temos ordem **direta**; do contrário, **indireta.**

Agora compreenderão as observações "pela ordem das notas" — "pelo Baixo" etc. Elas indicam o ponto de vista, pelo qual são feitas as distinções das quais fala a respectiva lição. Vejamos tôdas reunidas.

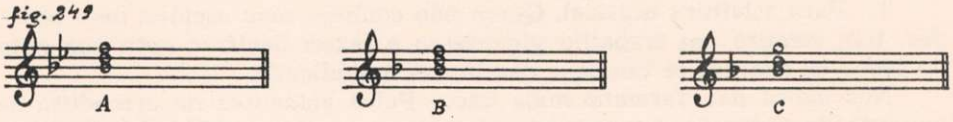
Pelo Baixo	—	*E. F. e Inversões*
Pelo Soprano	—	*Posição de Terça, Quinta, etc.*
Pelos intervalos entre as notas	—	*Posição estreita, larga e mista*
Pela ordem das notas	—	*Posição direta e indireta*

85 — Fundamental — Tônica — Baixo.

Já foi dito que, para fins de **estudo**, chamam-se as notas dum acorde de quatro notas pelos nomes dos naip que as cantariam no caso duma execução a quatro vozes, mesmo quando a peça é escrita para 3 vozes femininas, onde não haverá nem Tenor, nem Baixo. Êste método é também muito útil na leitura, para correções, nos ensaios, onde todos compreendem num instante a que nota se refere o professor, o diretor, o regente quando avisa que "a nota do Tenor devia ser mínima" — que "o Contralto deve cantar Ré em vez de Dó", etc..

A nota mais grave dum acorde chama-se então o Baixo.
Examinem, e comparem agora êstes três acordes (fig. 249).

fig. 249



a) Em todos os três casos temos "Si ♭" no Baixo.
Em A e B, o acorde está no E. F., em C na 1.a inversão.

b) Em A estamos na escala de Si♭, em B na escala de "Fá," e também em C em Fá (de acôrdo com os acidentes na armadura e esta indicação especial que não se trata das relativas menores, cousa que não se pode ver por um acorde isolado).

c) Por conseguinte é o acorde "Si — Ré — Fá" construido em A sôbre a Tônica (I), em B sôbre a Subdominate (IV). O acorde em C estaria no E.F.: Sol — Si♭ — Ré, portanto seria um acorde sôbre a Supertônica (II) de Fá.

Quais são as conclusões práticas relativas ao "Si♭" do Baixo:

1 — é Baixo em A.B.C.
2 — " Fundamental " A.B.—
3 — " Tônica " A.— —

1. E' Baixo sempre, porque Baixo é a nota mais grave do acorde, independentemente de estado, posição, função na escala etc..

2. E' Fundamental só em A e em B, porque sòmente nestes dois casos temos o acorde no estado fundamental (Em C está no Baixo a Terça do acorde).

3. E' Tônica sòmente em A, porque estando na escala de Si♭ ,a Fundamental do acorde em questão é idêntica à Tônica (I), o que não acontece em nenhum dos outros dois casos.

86 — Várias formas do acorde (conclusão).

Não é por capricho, nem por mania de sutilezas e complicações que fizemos êstes estudos sôbre as diferentes formas do acorde.

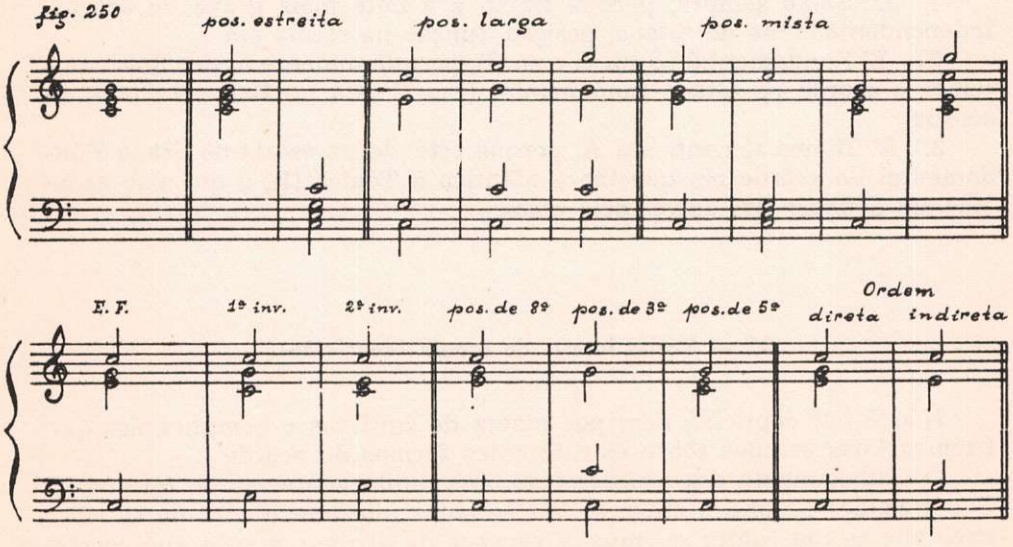
O conhecimento dos acordes traz uma dupla vantagem ao músico: 1. Compreender o conexo entre as várias notas que tem diante de si. Por exemplo: se um cantor ou músico esquece de abaixar a nota que corresponde à Terça do acorde, notará isso logo pela impressão geral que recebe, pois o acorde será maior e não menor.

Ou nas entradas: acontece frequentemente que, digamos, o Baixo começa com a Fundamental no primeiro tempo, o Tenor só entra no tempo seguinte, mas não com a Fundamental, e sim com a Terça do acorde. Conhecendo acordes, será isso facílimo para êle com o auxílio da nota que ouviu do Baixo, etc.

2. Para a **leitura musical** Quem não conhece nem escalas, nem acordes, tem sempre um trabalho gigantesco a fazer: decifrar nota por nota de todos os acordes (e também das linhas melódicas).

Nós agora não faremos mais isso. Pelos acidentes na armadura se aguarda de antemão determinada série de notas (da tonalidade). Trechos inteiros da escala aparecerão aqui e acolá na linha melódica desta ou daquela voz. Os acordes também pertencerão em grande parte ao grupo da escala (veja lição 76).

Realmente existe a possibilidade de ver interpolado um trecho de outra escala, como no caso duma modulação. Mas, em primeiro lugar, fica sempre como base a tonalidade da armadura, e, depois, podemos ler também os novos agrupamentos, melódicos ou harmônicos, como partes de "acordes", sem insistir sôbre sua função na peça.

Não devemos deixar-nos iludir por esta ou aquela forma do acorde. Lembrem-se do exemplo do chapéu: de palha, de feltro, com flores, sem flores, etc. (lição 40)? O mesmo acontece com os acordes: se temos estas três ou quatro, ou mais notas, trata-se **dêste** acorde. Pode ser o E.F., em inversão, nesta ou naquela posição, etc. Mas sempre será **êste** acorde (fig. 250).

* * *

Assim cresceu a família de nossos amigos. Primeiro estudámos um só: a nota. Depois foram dois: as duas notas do intervalo. E agora temos três e mais: o acorde. Todos êles nos ajudam.

Simplifique a leitura!

1.º (em geral) Procure meios para não precisar ler nota por nota.

2.º Tenha presentes as notas *e* os respectivos acordes *da escala marcada pela armadura (os acordes em várias formas e posições).*

3.º Não será difícil encontrar fragmentos da escala *(que reconhecerá pela sequência de notas conjuntas: linha-espaço-linha-espaço, etc.).*

4.º A impressão gráfica lhe dirá se o movimento *melódico é* ascendente, descendente *ou misto* (fig. 251).

5.º (Para pianistas, organistas etc.) ao tratar-se de acordes harmônicos, basta ler a nota mais grave ou mais aguda *(que estiver mais próxima à nota anterior, e tocar a outra pelo intervalo, que um relance da vista poderá indicar-lhe) lição 25.*

fig. 251

CAPÍTULO V

RITMO

Para que possamos aproveitar bem de tôdas as belas cousas que aprendemos, precisamos observar uma certa ordem em seu uso e sua apresentação.

Nada adianta a um general ter centenas de milhares de soldados modelares, altos, fortes e valentes, se êstes, p.ex. numa parada, marcharem cada um como entender: um devagar, outro depressa, um de capacete, outro de boina, e o terceiro quem sabe, com o capacete debaixo do braço. Não! Numa parada esperamos dos soldados uma marcha cadenciada, uniforme, rítmica.

De plano e coordenação precisamos também em outra circunstância: na música. Como é lindo assistir a um concerto de orquestra! Que impressões variadíssimas! Tocam os violinos a melodia, enquanto os outros instrumentos acompanham suavemente. Depois é a melodia repetida pelo som melancólico dos violoncelos, mas eis, que os violinos a retomam para passá-la novamente a outros, desta vez aos instrumentos de sôpro: flautas, clarinetes e oboés. Depois "respondem" com vigorosos acordes os instrumentos de metal: pistões e trompas, revezando-se com cornes e trombones, seguindo-se um repouso da melodia entrecortado por reminiscências puramente rítmicas, executadas pela bateria: bum — bum, bum, bum... Quem já assistiu, nos dará razão e quem ainda não teve oportunidade para isso, ligue o rádio ou ouça um disco com música sinfônica e procure acompanhar êste jôgo entre os diferentes grupos ("naipes" como são chamados).

Mas, imaginem só: o regente sobe ao estrado, levanta a mão com a batuta, todos suspendem a respiração na espectativa do início da peça - quando de repente um pistão precipitado irrompe: "ti — ta,ta,ta"... Zangadíssimo abaixa o regente a mão e olha para o infeliz; os outros músicos fazem um esfôrço extremo para se manterem sérios, o que nem todos os assistentes conseguem... uma situação desagradabilíssima.

E se a orquestra tôda ou os cantores dum côro fizessem assim? Se cada um tocasse ou cantasse quando quizesse, parando e recomeçando quando entendesse? Nada adianta que seja um grande artista que cante com voz magnífica; é preciso observar o ritmo indicado para desempenhar fielmente o papel que nos é confiado no conjunto, obedecer ao regente para contar os tempos indicados para cada compasso, tão depressa ou devagar como êle marca.

Mesmo em se tratando dum **solista** valem os mesmos princípios. Uma das recordações mais dolorosas que guardo, está ligada a uma execução da "Missa em Si menor" de J.S. Bach. Cantei no côro. Esperámos por nossa entrada no "Dona nobis pacem" depois do solo do contralto que cantou o "Agnus Dei", acompanhado por orquestra de cordas. Mas que cousa horrível não era aquilo! A infeliz não quiz saber de pausas. Apenas terminou uma frase, começou a seguinte; os dois ou três compassos de pausas que estavam no meio, não existiram para ela. E sabem como é Bach; como o acompanhamento repete maravilnosamente o tema, varia-o, voltando depois ou preparando o tema seguinte. E agora esta cantora displicente! Os gestos do regente cada vez maiores — só faltou tocar (violentamente) o nariz da senhora; suplicou com os olhares, gemèu, rugiu: "espere" — tudo em vão. Nós ficámos tão nervosos como o regente, pisámos de um pé para outro, esperando um escândalo. Francamente, não sei como se conseguiu chegar ao fim do "Agnus Dei" sem terminar com violência. Mas antes de começar o "Dona nobis pacem", o regente teve de fazer uma longa pausa para recuperar os sentidos e enxugar o suor. Naturalmente no trecho final cantado pelo côro transpareceu o nervosismo de todos. A cantora recebeu o apelido de "solista sem pausa" (se bem que ela passasse por uma longa "pausa" antes de cantar outro solo).

Nem o músico que canta ou toca sòzinho, pode dispensar uma observância escrupulosa do ritmo — caso queira reproduzir fielmente a peça tal como o autor a escreveu. Vejam o que se pode fazer com as mesmas notas por alterações rítmicas (fig. 252)

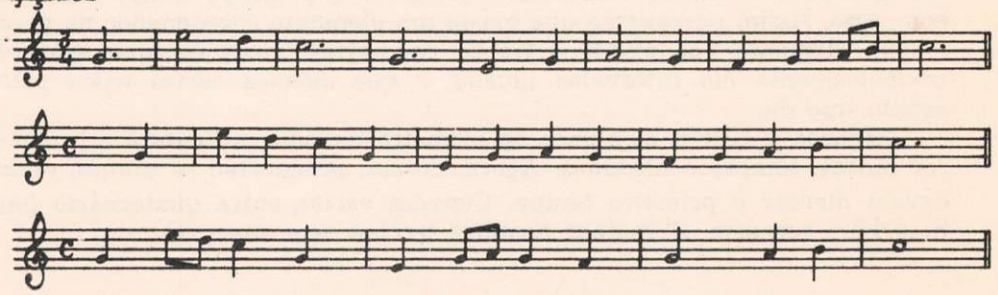
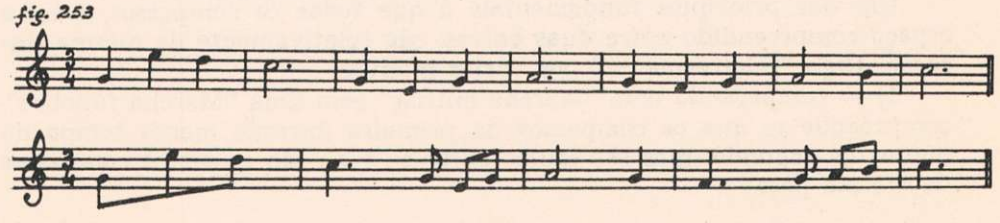
fig. 252

"Mas", dirá alguém, "parece diferente, porque abandonou o ritmo ternário". Então fiquemos no ternário (fig. 253).

fig. 253



Modificando o ritmo indicado, quasi não se reconhece o trecho original, mesmo com as mesmas notas.

Não é por acaso, que gastamos tanto tempo nesta introdução, contando casos e dando exemplos. O estudo e a prática do ritmo são muito importantes ao músico, seja êle cantor ou instrumentista. Para fazer jus à arte musical, precisa-se de três cousas: notas certas — tom agradável — ritmo exato. Só com êste mínimo por fundamento pode-se passar à interpretação, objetiva e subjetiva, com a qual a execução passa à arte pròpriamente dita. Som agradável e interpretação são questões de talento natural ou de estudo paciente e inteligente, bem dirigido. Também a execução ritmicamente certa pode depender de exercícios, quando, p.ex., se trata de execução rápida de passagens difíceis, que requer muita agilidade. Mas compreendamos bem: qual é a nota que devo tocar ou cantar neste momento? por quanto tempo? — isso deve ser estudado logo no princípio para não se perder tempo, nem fazer perdê-lo aos outros: regente e companheiros.

87 — Introdução prática no assunto.

Não supondo nenhum conhecimento musical da parte dos nossos leitores, como é o princípio geral dêste método, indicamos um exercício para que todos conheçam o que é o ritmo: o professor toca ou canta uma melodia simples, popular, preferìvelmente conhecida por todos. Depois marca de qualquer maneira, p.ex. batendo com um lápis na mesa, o primeiro tempo de cada compasso. Em seguida cantam todos a mesma melodia, marcando também êles com o professor o primeiro tempo de cada compasso. Assim perceberão que existe um elemento coordenador na peça — um elemento que divide o trecho em partes iguais (porque aparece periòdicamente em intervalos iguais), e que destaca certas notas pelo acento que dá.

Seguros, e certos, os alunos na primeira melodia, executará o professor outras, sempre conhecidas. Agora, porém, procurarão os alunos, onde devem marcar o primeiro tempo. Convém variar entre quaternário (ou binário) e ternário. E' melhor escolher trechos sem anacrusa.

88 — Os compassos são iguais.

Há, portanto, uma certa ordem no movimento da melodia.

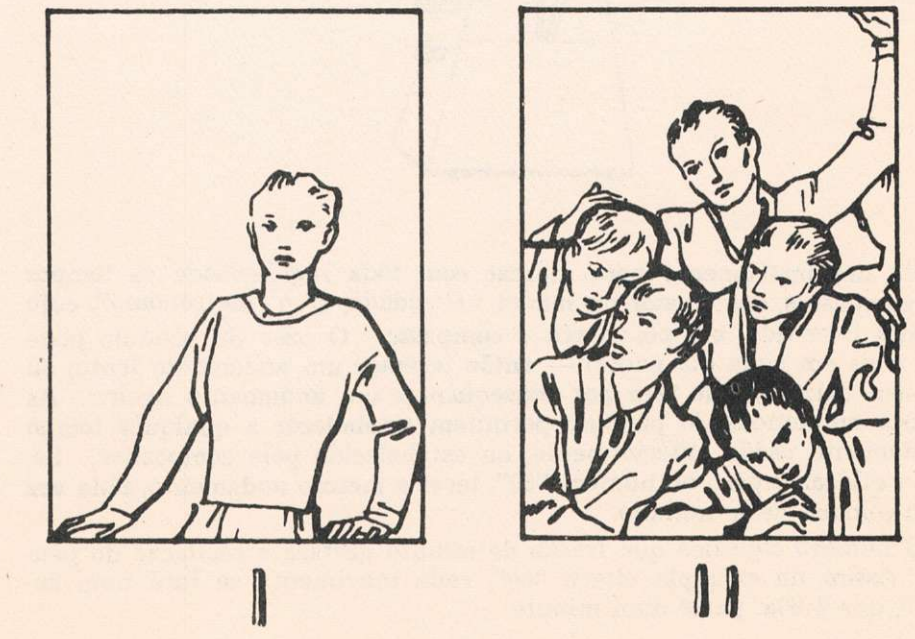
Um dos princípios fundamentais é que todos os compassos, i.é., o espaço compreendido entre duas barras, são relativamente da mesma duração. Digo "relativamente" por vários motivos:

1) — comparando uma "Marcha militar" com uma "Marcha fúnebre", compreende-se que os compassos da primeira durarão menos tempo do que os da segunda; mas são iguais entre si, i.é., são iguais os compassos da mesma peça;

2) — mesmo dentro da mesma peça há matizes, ditadas pela interpretação, como p.ex., um "ritardando", principalmente no fim da peça ou dum período, onde a execução costuma tornar-se mais vagarosa.

Porém, seria errado — e quantos cometem êste êrro — tocar devagar um compasso difícil, porque inclui muitas notas em passagens complicadas; e tocar depressa outro compasso, porque contém poucas notas, sem alterações, de fácil execução.

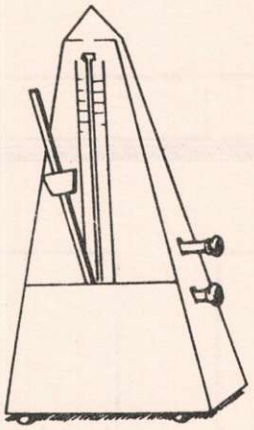
Com os compassos acontece o mesmo que com um trem: os vagões podem ser todos do mesmo tamanho. Alguns, p.ex. de primeira classe, têm poucos ou pouquíssimos passageiros, enquanto os outros, de segunda classe estão cheios. Nos vagões vazios uma pessoa pode ocupar folgadamente a janela inteira. Nos vagões cheios é necessário acomodar as cabeças, para que todos possam olhar para fora afim de dar um "Adeus", ou para apreciar a paisagem. A janela não pode ser ampliada — os passageiros precisam dar um jeito.



Quando sua mãe vai à cidade para fazer compras e tem de ir apenas à uma loja, ela irá devagar. Se ela, porém tiver de entrar em muitas lojas e precisar fazer muitas compras, irá depressa, e obrigará também você a seguí-la em ritmo "acelerado".

O mesmo acontece na música: de um compasso ao outro, e de uma parte do compasso à outra (chama-se isso "tempo") deve decorrer o mesmo tempo. Se o compasso tiver poucas notas, e de muito valor, como semibreves ou mínimas, estas ressoarão bastante tempo. Se houver um compasso cheio de colcheias ou fusas, claro, que estas terão de apressar-se bastante para que o tempo ou o compasso seguinte sejam alcançados sem atrazo.

89 — O Metrônomo.



Há um instrumento para marcar com tôda regularidade os tempos e os compassos, com maior ou menor velocidade. E' o "metrônomo", cujo pêndulo invertido, em pé, marca o compasso. O pêso do pêndulo pode ficar mais em cima (na ponta) — então teremos um andamento lento; ou mais em baixo, o que terá por consequência um andamento ligeiro. As divisões numeradas do pêndulo permitem estabelecer a qualquer tempo o andamento usado anteriormente, ou estabelecido pelo compositor. Se, p.ex., colocar o pêso no número "60", terei o mesmo andamento, tôda vez que o coloque neste número.

O número significa que fração de minuto gastará a oscilação do pêndulo. Assim no exemplo citado "60", cada movimento se fará num segundo, que é 60a. parte dum minuto.

O bater do pêndulo é igual ao tic-tac de um relógio. Aliás, no metrônomo original, o movimento do pêndulo é causado por uma mola como nos relógios. Há um dispositivo especial, para destacar pelo toque duma campainha o primeiro tempo dos demais.

A invenção dêste instrumento utilíssimo é do holandês Dietrich Winkel (1780 — 1826), tendo sido aperfeiçoado pelo alemão J. N. Maelzl (1772 — 1836), do qual leva hoje o nome ("Metronomo Maelzl"). Existem elétricos, aos quais não é necessário "dar corda".

90 — Divisão do compasso.

No princípio de cada peça musical (na "armadura") há uma indicação, como dividir o compasso. Por exemplo (fig. 254)

fig. 254

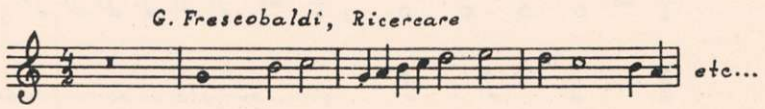
$$\frac{3}{4} = \frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} = \text{♩} + \text{♩} + \text{♩}$$

significa

$$\frac{3}{4} = \frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4}$$

Quer dizer: o espaço entre duas barras (o "compasso") é, no caso, dividido em três partes iguais, chamadas "tempos" * correspondendo a

* NOTA: Convem insistir aqui que é sumamente prejudicial um abuso que toma a palavra "tempo" simplesmente pelo valor de uma semínima p.ex.: "vale 2 tempos". Pode ser e pode não ser; pode valer 4, 8 tempos, etc., e ao contrário "1 tempo" pode ter o valor de 2 semínimas (fig. 255).

fig. 255

cada um o valor duma quarta parte (1/4) duma **semibreve**, o que seria, no exemplo, o valor duma semínima.

Tempo = unidade do compasso

Sabemos (cf. exercício da lição 8) que posso substituir p.ex. uma semínima por duas colcheias, quatro **semi**colcheias, etc., sem alterar o valor total (fig. 256).

fig. 256 $\frac{3}{4} = \frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} =$ ♩ + ♩ + ♩ = ♫ + ♩ + ♩ = ♩ + 𝅗𝅥 =

♫ + 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 + ♩ + ♩ etc...

Assim temos a fórmula:

$$\frac{3}{4} = \frac{\textit{O "3" significa que cada compasso tem 3 tempos}}{\textit{O "4" significa que o valor de um tempo é ¼ duma semibreve, ou valores correspondentes}}$$

$$\frac{3}{4} = \frac{\textit{quantidade de tempos}}{\textit{qualidade de tempos}} \quad - \quad \frac{3}{4} = \frac{\textit{quantos tempos}}{\textit{que tempos}}$$

Ou seja: 3 tempos, sendo cada um do valor de um quarto (¼) de uma semibreve.

O mesmo vale para todos os demais compassos indicados (fig. 257).

fig. 257 $\frac{2}{4}$ = ♩ ♩ ; $\frac{3}{4}$ = ♩ ♩ ♩ ; $\frac{4}{4}$ (C) = ♩ ♩ ♩ ♩ ;

$\frac{2}{2}$ (¢) = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ; $\frac{3}{2}$ = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 etc...

$\frac{4}{1}$ = 𝅝 𝅝 𝅝 𝅝 ; $\frac{6}{8}$ = ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ;

$\frac{3}{8}$ = ♪ ♪ ♪ etc... ou valôres correspondentes

Daí faz o professor brasileiro J. Octaviano em seu livro "Pontos de teoria musical" (I, 18s.) a interessante sugestão de indicar na armadura o valor dos tempos por notas (fig. 258):

fig. 258

a) compassos simples:

$\frac{2}{2} = \frac{2}{\mathbb{P}}$; $\frac{3}{4} = \frac{3}{\mathbb{P}}$; $\frac{3}{8} = \frac{3}{\mathbb{P}}$

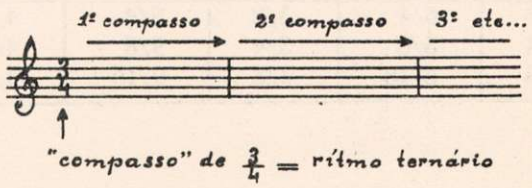
$\frac{2}{4} = \frac{2}{\mathbb{P}}$; $\frac{4}{4} = \frac{4}{\mathbb{P}}$; $\frac{4}{8} = \frac{4}{\mathbb{P}}$; $\frac{2}{8} = \frac{2}{\mathbb{P}}$

b) ritmos compostos (cf. lição 7):

$(\frac{2}{4} \times \frac{3}{2})\ \frac{6}{8} = \frac{2}{\mathbb{P}}.$ $(\frac{3}{4} \times \frac{3}{2})\ \frac{9}{8} = \frac{3}{\mathbb{P}}.$ $(\frac{4}{4} \times \frac{3}{2})\ \frac{12}{8} = \frac{4}{\mathbb{P}}.$ 3

Quanto à observação "ou valores correspondentes", lembre-se do exercício da lição 8. A palavra "compasso" tem, pelo exposto, dois sentidos:

> *Compasso:*
> *1)* espaço *entre duas barras* (fig. 259)
> *2)* divisão rítmica *da peça musical em partes iguais*

fig. 259

91 — Compasso simples e composto.

Como há valores compostos (fig. 260) ao lado dos valores simples, há também compassos simples e compostos.

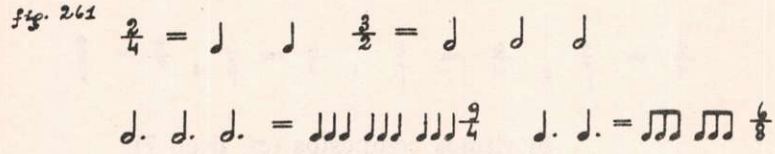
fig. 260

O compasso simples é formado por tempos de valores simples, sendo binário (2 tempos), ternário (3 tempos) ou quaternário (4 tempos).

Substituindo um valor simples, usado nos tempos dêstes ritmos, por um valor composto, teremos o ritmo composto.

(fig. 261).

fig. 261



a) Basta multiplicar por 3/2 qualquer ritmo simples e teremos um ritmo composto: 2/4 x 3/2 = 6/8; 3/2 x 3/2 = 9/4

b) Basta dividir um ritmo composto por 3/2 para saber o ritmo simples do qual deriva: 6/8 : 3/2 = 2/4; 9/4 : 3/2 = 3/2

Binário		Ternário		Quaternário	
simples	*composto*	*simples*	*composto*	*simples*	*composto*
2/2	6/4	3/2	9/4	4/2	12/4
2/4	6/8	3/4	9/8	4/4	12/8
2/8	6/16	3/8	9/16	4/8	12/16

92 — Figuras para marcação do compasso.

Precisam conhecer estas figuras tanto o regente para indicar o compasso, como também o cantor ou o instrumentista, para que saibam por elas se estão no primeiro ou num outro dos tempos do compasso.

A cada movimento corresponde um tempo. O 1.o tempo é, em todos os ritmos marcado com um gesto do centro para baixo.

Aqui estão as principais figuras. Nos gráficos está o número correspondente ao tempo no fim da linha respectiva (fig. 262).

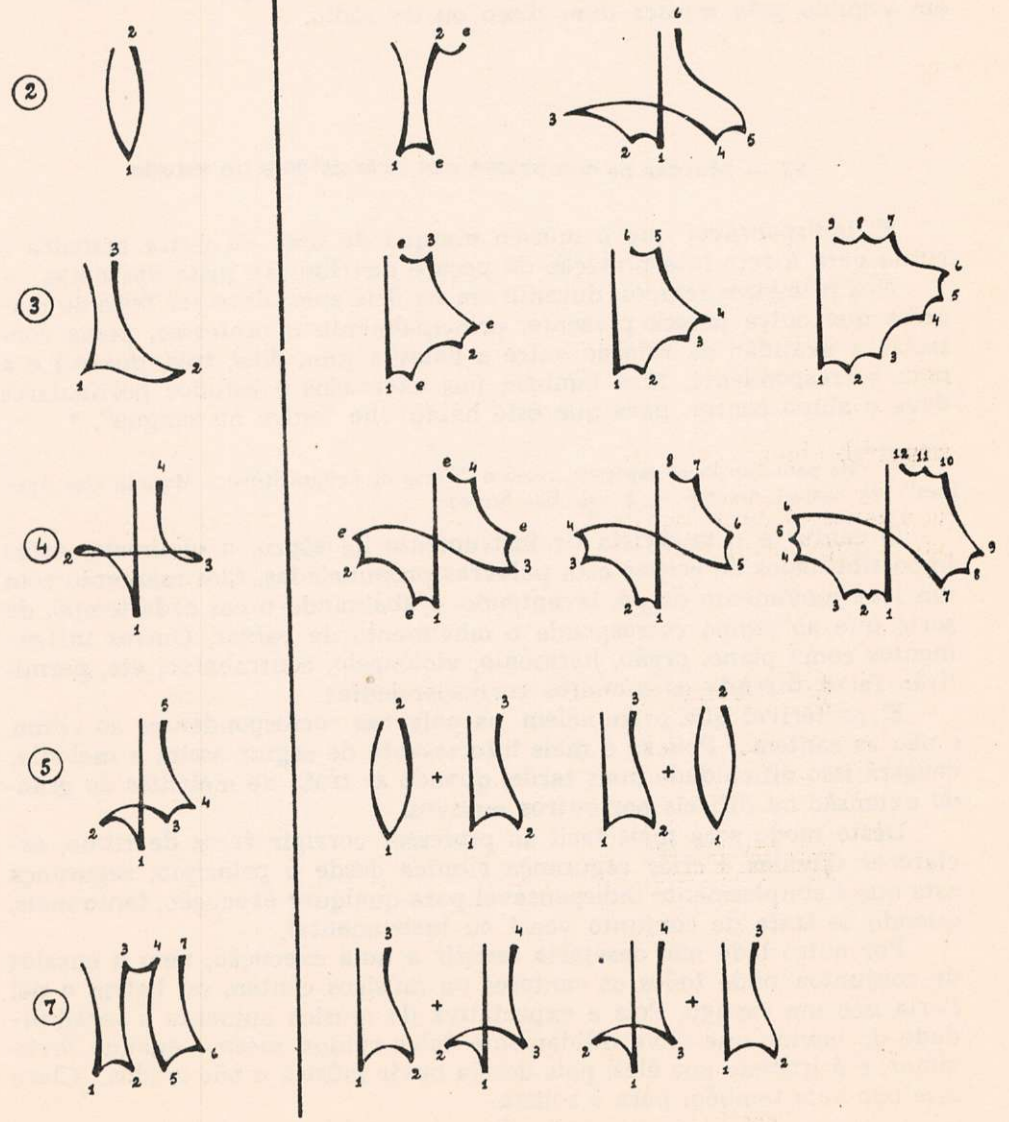
SINAIS DE REGÊNCIA

fig. 262

Compasso

simples

dividido e compôsto



Exercícios:

1) — Executem os alunos as diversas figuras, como se fossem regentes.

2) — Olhem para o professor, ou um companheiro que está marcando em silêncio o ritmo e digam qual é o compasso que êle marca.

3) — O professor pergunta de repente em diversas fases do movimento: "em que tempo (1.o, 2.o, 3.o,...) estamos ?"

4) — Repitam os mesmos exercícios, acompanhando-os por melodias fáceis e bem conhecidas — em andamento lento e depois mais rápido — em seguida pela música dum disco ou do rádio.

93 — Marcar os compassos nos exercícios e no estudo

E' indispensável que o músico marque de uma ou outra maneira o ritmo para a reta interpretação da peça e distribuição justa das notas.

Nos primeiros tempos, durante um ou dois anos, deve ser feito de maneira que outra pessoa presente, principalmente o professor, possa controlar a exatidão da relação entre a palavra (um, dois, três, quatro) e a nota correspondente. Mas também nos exercícios e estudos particulares deve o aluno contar, para que êste hábito lhe "entre no sangue". *

(*) Há para isso livros especiais, como o "Curso de Leitura Rítmica Musical, com Análises", de Samuel Arcanjo — 3 vol. Ed. Ricordi.

O cantor e o musicista de instrumento de sôpro, o violinista, estão impossibilitados de contar com palavras pronunciadas. Êles marcarão com um leve movimento do pé, levantando- e abaixando-o em cada tempo, de sorte que ao tempo corresponda o movimento de baixar. Outros instrumentos como piano, órgão, harmônio, violoncelo, contrabaixo, etc. permitirão falar, dizendo os números correspondentes.

E' preferível que pronunciem as palavras correspondentes ao ritmo, e não as cantem. Pois se é mais interessante de seguir assim a melodia, causará isso dificuldade mais tarde, quando se trata de melodias de grande extensão ou difíceis por outros motivos.

Dêste modo será mais fácil ao professor corrigir êrros de ritmo, esclarecer dúvidas e criar segurança rítmica desde o princípio; segurança esta que é simplesmente indispensável para qualquer execução, tanto mais, quando se trata de conjunto vocal ou instrumental.

Por outro lado não desejaria assistir a uma execução, nem a ensaios de conjuntos, onde todos os cantores ou músicos contam ou batem o pé! Seria isso um castigo. Pois a expectativa da música aumenta a sensibilidade do ouvido que ouve nìtidamente êstes ruidos, mesmo quando levíssimos, e é irritado por êles, pois deseja ouvir música e não ruidos. Claro que isso vale também para o solista.

Contar em voz alta ou por gestos durante os exercícios (!) e estudos (!) até que possa dispensar êstes meios externos.

Como proceder pràticamente? Após alguns meses de exercício marcado por algum meio perceptível (contar, bater etc.), o aluno deve alternar: primeiro marcar "alto" o compasso; depois repetir a peça, contando "interiormente", portanto, sem dar sinais nem com a cabeça, nem com os pés, nem com palavras. Isso, aliás, será o ideal aspirado. Mais tarde basta recorrer ao contar "alto" em caso dum êrro, de dúvidas, etc. Com a prática sentirá o músico um, quase diria, sentido próprio que secretamente conta por si, sem que o músico precise prestar atenção especial. Porém, é necessário que haja clareza e aplicação prática com contrôle logo nos primeiros tempos de estudo.

Nenhum regente permita em seu conjunto um músico que não tenha certeza sôbre a relação entre notas e os tempos do compasso.

1) Sem isso é dificílimo qualquer trabalho com cantos e peças a mais vozes (de orquestra então nem se fala).

2) Senão, decora êste músico as peças, e depende tanto das "entradas" que o regente precisa dar-lhe, que falha (e faz falhar os outros consigo), sempre que não fôr especialmente avisado, e avisado em tempo.

3) Por conseguinte terá o regente pouca ocasião de tratar de fraseado, matizes rítmicos e dinâmicos e outras coisas que dão alma à música.

94 — Ligadura.

Já na lição 7 acenámos a êste elemento da teoria musical. Agora convem tratar definitivamente desta matéria.

Há três espécies de ligadura: de valor — de portamento — de fraseado.

a) **De valor:** soma os valores de notas da mesma altura tonal; de valor igual ou diferente; dentro do mesmo compasso, ou de um compasso para outro.

Duas notas iguais ligadas: não se repetem.

(fig 263)

fig. 263

Duas notas iguais não ligadas: devem-se repetir

(fig. 264)

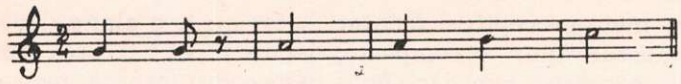
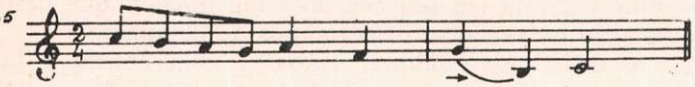
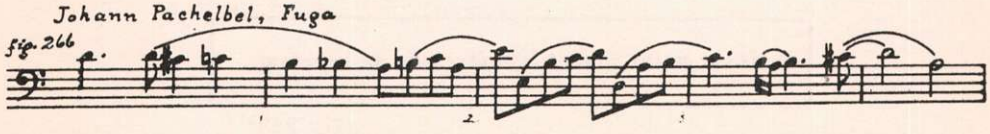
fig. 264

b) **Ligadura de portamento:** o som da primeira nota é delicadamente levado à segunda nota (fig. 265).

fig. 265

Na música sacra é expressamente proibido. Na música profana pode haver razões para seu uso em determinados lugares, que o autor marca justamente pela ligadura. Seu uso excessivo e indiscriminado redundaria em prejuízo da nobreza musical e estética da peça.

c) **Ligadura de fraseado:** como na linguagem falada, há também na peça musical períodos, que por sua vez se dividem em frases de maior ou menor extensão. Nem sempre coincidem com os compassos, e precisam por isso da ligadura para reunir as notas pertencentes à frase. E' o "Legato".

Para destacar uma frase da outra, ou uma frase de notas isoladas, faz-se um sinal especial, o "inciso", que significa uma brevíssima interrupção que diminui um pouco a última nota do período antecedente, nota esta que às vêzes recebe um leve acento. Êste inciso não é sempre expressamente marcado na partitura (fig. 266).

Johann Pachelbel, Fuga

fig. 266

E' possível também um arco de ligadura que reúne várias frases para o respectivo período. Neste caso teremos uma ligadura maior acima de várias outras menores (fig. 266 - no fim).

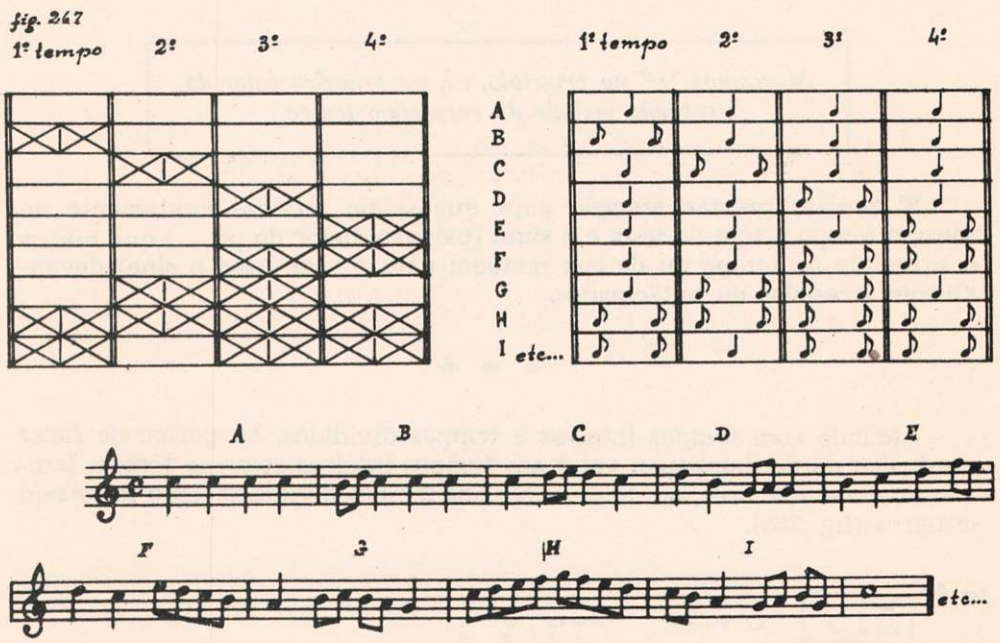
95 — Tempos divididos.

Depois desta interrupção (necessária, como logo verão) voltemos ao ritmo. Sòmente peças muito simples têm uma só nota para cada tempo Em geral temos mais de uma nota, às vêzes até bom número delas, outras vêzes uma nota por vários tempos.

Continuando de pé o que dissemos acima, que um compasso não pode durar mais do que outro, mesmo se tiver muito mais notas, segue-se outra conclusão: neste caso devemos acelerar as notas. Porque?

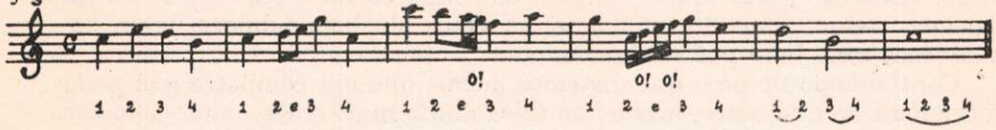
1) Porque são de valor inferior, portanto de menor duração.

2) Porque o início do tempo seguinte deve se realizar no momento exato, como se tivéssemos sòmente uma nota para cada tempo. O gráfico abaixo mostra igualdade dos tempos, com mais ou menos notas, e dá a seguir um exemplo duma aplicação prática (fig. 267).



Para exprimir que um tempo é dividido, dizemos, ao contar, "e" na segunda metade do tempo; "um e dois e três e quatro..." Além da metade não acompanhamos as notas com palavras: primeiro, porque seria impossível em certas passagens mais complicadas; e depois, porque não ficaria bem dizer e, e, e, ou "um, um, um" ou o que fôr. Só a primeira nota do

tempo, ou da segunda metade **do tempo**, são acompanhadas por palavras ou gestos; as demais tocam-se **ou cant**am-se sem isso (fig. 268).

fig. 268

Marcamos "1" no princípio, i.é. no primeiro valor do 1.° tempo
Marcamos "2" no princípio, i.é. no primeiro valor do 2.° tempo

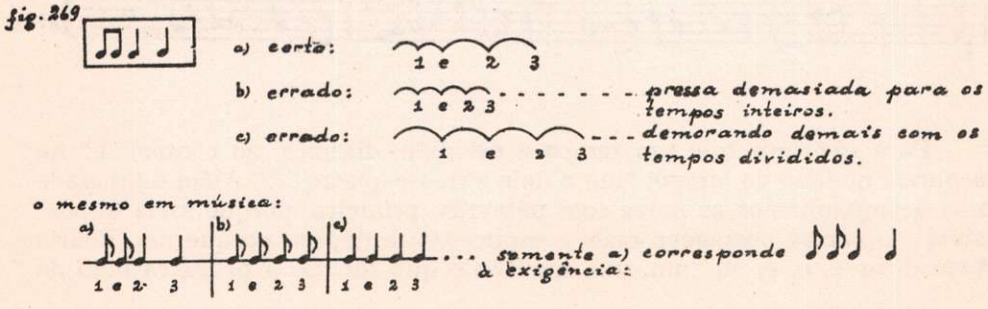
Marcamos "e" no princípio, i.é. no primeiro valor da segunda metade do respectivo tempo.

E' preciso prestar atenção para que sejam ouvidos exatamente ao mesmo tempo o som da **nota** e o **sinal** (palavra, bater do pé...) que marca o princípio do tempo ou de sua metade; nem o som, nem o sinal devem chegar atrasados ou antecipados.

* * *

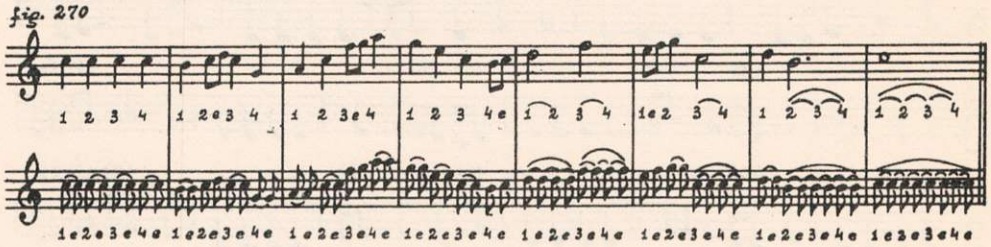
Lidando com tempos inteiros e tempos divididos, há perigo de fazer confusão: ou de dar pouco valor aos tempos inteiros como se fôssem também valores menores; ou de demorar nos tempos divididos como se fôssem inteiros (fig. 269).

fig. 269



Para que o aluno aprenda a demorar o necessário nos tempos inteiros, serve o seguinte processo: sabemos que um tempo inteiro pode ser substituído por duas notas ligadas, equivalentes à metade de seu valor (cf. — lição 94). Assim teríamos diante dos olhos sòmente valores divididos: uns ligados, outros não. Podemos então passar o trecho musical, indicando todos os valores pequenos. Apenas distinguimos entre valores novos (notas separadas) e valores ligados. Ao tratar-se de notas separadas, dizemos "e" como sempre. Nos valores ligados, ou podemos dizer êste "e" baixinho, ou fazer outro sinal diferente.

Como resultado dêste exercício, o aluno aprenderá a demorar-se mais nas notas de valor superior, percebendo que reunem em si dois ou mais valores menores. Damos um exemplo em dupla notação (fig. 270).

fig. 270

Devemos **apressar-nos** *com notas de valor inferior, nos tempos divididos;*
devemos **prolongar** *a nota que corresponde a mais de 1 tempo, reunindo em si a soma dos tempos correspondentes.*

Exercício (fig. 271): Há sempre um compasso com tempos inteiros depois dum compasso dividido, para lembrar ao aluno o andamento a ser observado. O exercício será feito várias vêzes, em diferentes modos:

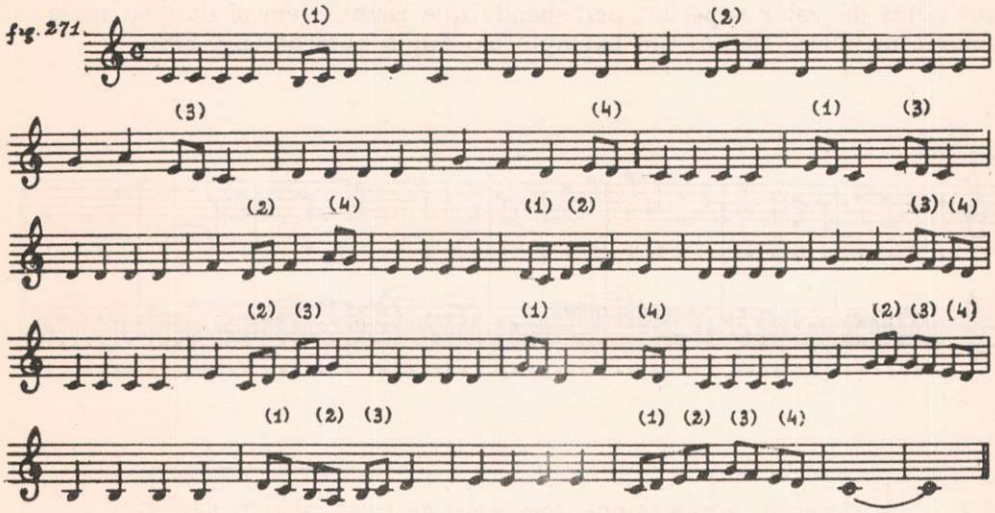
a) êle dirá: "1-e-2-e-3-e-4" * em todos os compassos, batendo com o lápis:

* No 4o tempo não precisa dizer "e", porque as duas sílabas do número (qua-tro) produzem o mesmo efeito.

na mesa, quando tiver de marcar uma nota. (Quem já sabe piano, pode tocar o exercício; solfejar não convém para poder pronunciar as palavras).

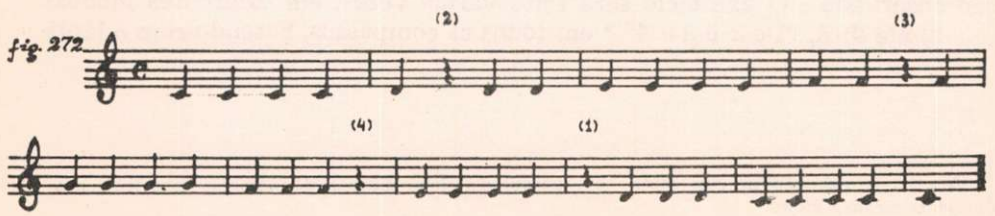
b) Êle dirá o número simples, onde êste estiver inteiro; e dirá "e" sòmente na 2.a metade dos tempos divididos. Marcará as notas com a pancada do lápis.

c) Êle dirá ùnicamente os número: 1, 2, 3, 4 — os tempos — aparecendo as notas dos tempos divididos — bem encaixadas e aceleradas — pelo bater do lápis.

fig. 271

96 — Tempos pontuados.

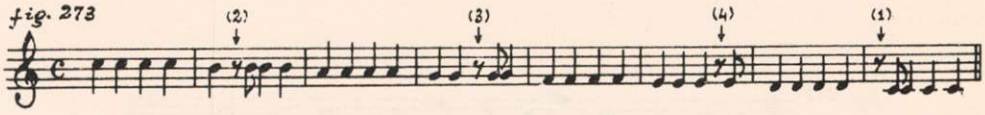
E' claro que precisamos marcar as pausas com o mesmo cuidado com que marcamos as notas, tanto nos tempos inteiros como nos tempos divididos. Marquem o compasso no seguinte exemplo (fig. 272).

fig. 272



E agora num exemplo com tempos divididos (fig. 273).

fig. 273



Colocando neste último exemplo em lugar da pausa de colcheia uma nota do mesmo valor (colcheia), ligada à semínima anterior, temos o seguinte resultado (fig. 274).

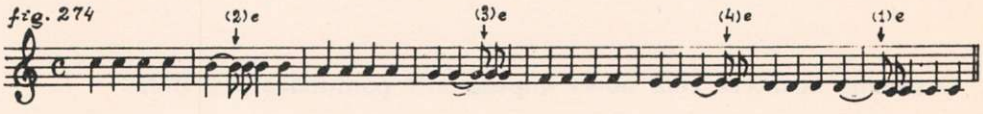
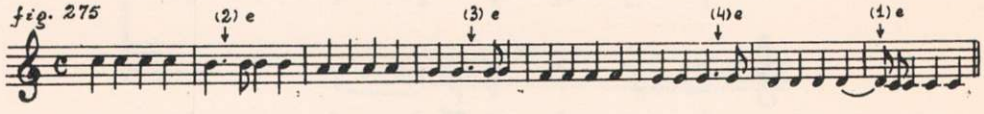
fig. 274

E a transcrição em notas pontuadas toma êste aspecto (fig. 275).

fig. 275



Portanto, uma nota que corresponde a um tempo inteiro, ao receber um ponto, prolonga o som sôbre a primeira metade do tempo seguinte. Como êste ponto substitue a primeira metade do tempo seguinte, recebe o ponto o número seguinte, e a nota que representa a 2.a metade do tempo é marcada com "e" (fig. 276).

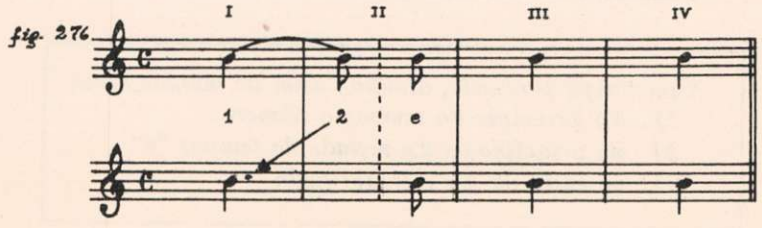
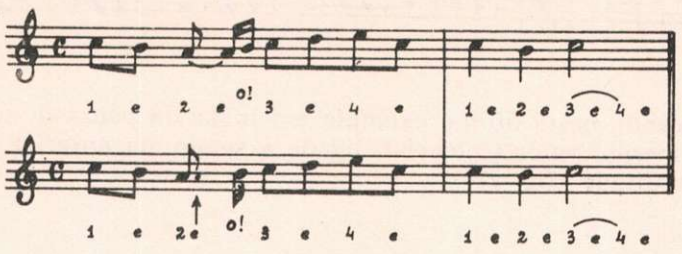
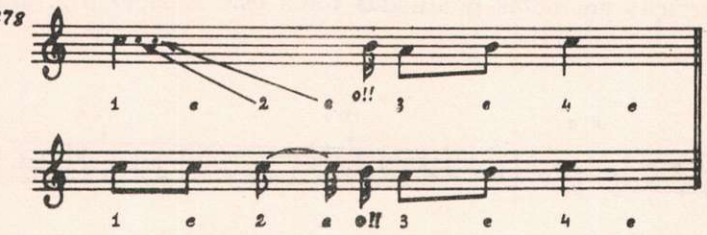
fig. 276

Também no caso de tempos pontuados não acompanhamos com palavras ou sinais além da metade dum tempo, procedendo semelhantemente como acima explicámos (fig. 277)

fig. 277

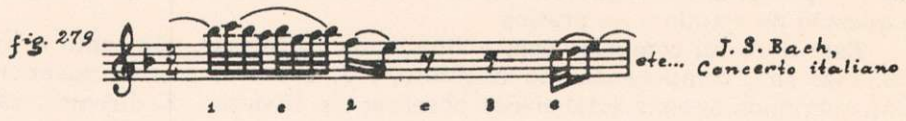


O mesmo acontece com notas duplamente pontuadas (fig. 278).

fig. 278

Num tempo inteiro pontuado diga:
1) no ponto: o número seguinte
2) na figura que completa êste tempo: "e"

Num tempo pontuado, dividido além da metade, diga:
1) No princípio do tempo: o número
2) no princípio da 2.a metade do tempo: "e"
3) no resto da 2.a metade: nada

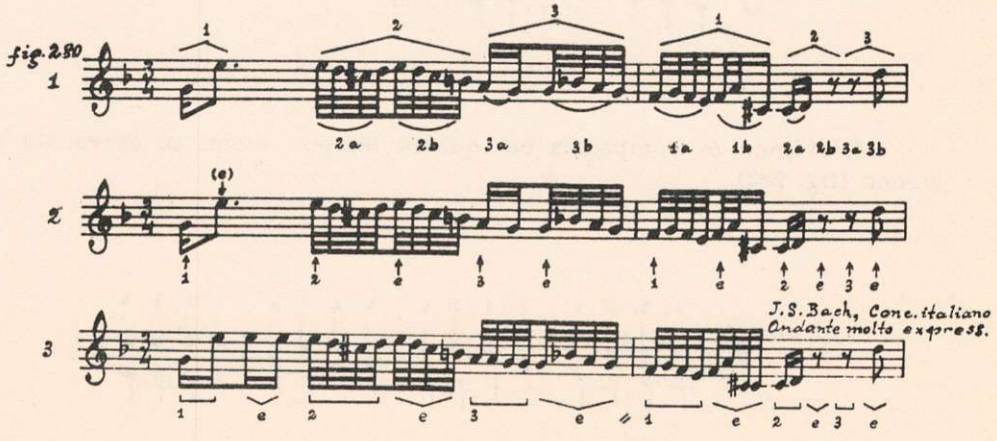
A fixação da nota que inicia o tempo, e da nota que inicia a 2.a metade, é suficiente para distribuir com facilidade e segurança as demais notas (fig. 279) — também em casos "difíceis".



Eis alguns conselhos como proceder ao receber um trecho musical para divisão rítmica:

Divisão do compasso:

1) *Quais são as notas que pertencem ao 1.o, 2.o, etc., tempo (o quadro gráfico costuma ajudar, ligando as notas quando são de valor inferior à semínima) e destas, quais pertencem à 1.a parte e quais à 2.a parte?*
2) *Qual é a primeira nota da 1.a parte? Qual a primeira nota da 2.a parte? (Se houver pausas: onde principia a 1.a, onde a 2.a parte?).*
3) *Em caso de dúvidas: dividir as notas em valores inferiores, ligados; tomando como unidade básica o valor menor existente entre as notas em questão* (fig. 280).



97 — O compasso em peças para mais vozes.

Saber acompanhar o movimento mais ou menos independente de muitos componentes da orquestra ou do côro, como o deve saber o regente, é questão de estudo e de prática.

Êste livro foi composto com a finalidade de formar, não tanto regentes, mas sim, componentes do conjunto, i.é. cantores e instrumentistas. Daí queremos apenas estabelecer observações básicas. E dizemos: cada parte que canta ou toca, dê à sua nota o valor exato que lhe compete, não mudando nada por causa do movimento das outras partes.

> *Não prolongue a nota além de seu valor.*
> *Não tire nada do valor da nota.*

Vejamos alguns breves exemplos de ritmo com tempos inteiros, divididos e pontuados:

1) — Com tempos inteiros: (fig. 281).

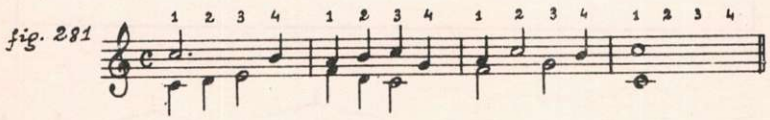
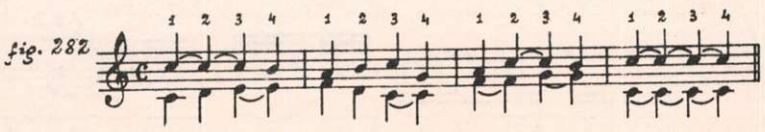
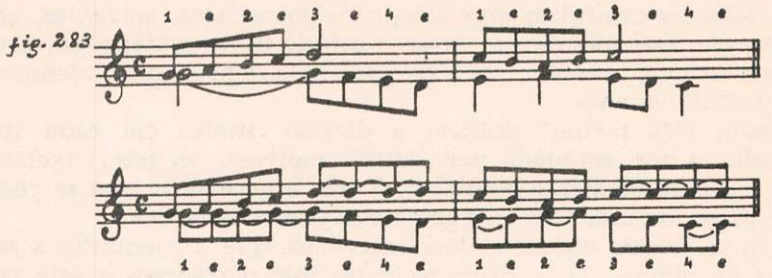
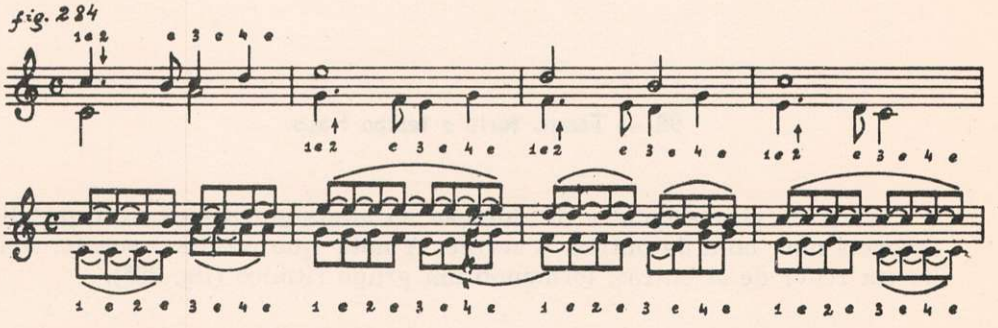
fig. 281

Dividindo os compassos em quatro tempos, assim se apresenta o trecho (fig. 282).

fig. 282

Quer dizer: em cada tempo são ouvidas 2 notas (das 2 vozes), com uma diferença: umas são novas, "vieram" — outras são antigas, "continuam" (ligadura). Há ocasiões em que se movimentam ambas as vozes ao mesmo tempo, outras em que uma delas fica parada (ou em caso de pausa, até silencia) enquanto a outra continua em movimento.

2) — Com tempos divididos: (fig. 283)

A voz que fica parada em valores inteiros (ou até múltiplos), fará bem em acompanhar a subdivisão: 1 e 2 e... para acompanhar exatamente a outra voz e entrar no momento preciso, como p.ex. a voz mais grave logo no 1.o compasso.

3) — Com tempos pontuados: (fig. 284)

Aplica-se a mesma subdivisão, ligando ainda onde for o caso, com uma ligadura a 1.a parte do tempo seguinte a um tempo pontuado.

Esta observação inteligente do movimento das outras vozes terá que lhe proporcionar duas vantagens: a) evitará confusão, precipitação, êrros, pelos quais uma voz se deixa levar a seguir a todo custo o movimento da outra voz, enquanto a partitura prevê para ela um movimento diverso;

b) prestará até um auxílio; pois o movimento da outra voz marca o compasso para a contagem das notas "paradas" da própria voz. Veja-se como exemplo esplêndido as "Invenções para duas e para três vozes" de J. S. Bach.

* * *

São êstes os elementos essenciais para divisão certa e segura do compasso, "divisão rítmica". Naturalmente não basta a nossa explicação e a sua compreensão. E' preciso que sejam seguidos por exercícios. Não vale a pena fazer agora durante duas semanas nada mais do que divisões rítmicas — para depois arquivar o assunto. Aliás nada do que estamos aprendendo em teoria musical pode ser "arquivado" após o término do curso, do exame, etc. Quando terminarmos, então **começará** o curso! Tôda vez que tivermos diante de nós alguma música, aplicaremos a teoria. Nem sempre tudo, todos os capítulos; mas sempre algo: escalas, acidentes, compasso, acordes, etc. Daí não devem fazer o estudo desta matéria em preparação para um exame, mas sim, para ser praticada depois constantemente, quasi diria instintivamente.

Assim será melhor praticar a divisão rítmica em cada aula: Ou no trecho a ser estudado por outros motivos, ou num exemplo mais difícil, propositadamente escolhido. E não é necessário que se gaste muito tempo nisso: bastam três ou quatro compassos cada vez.

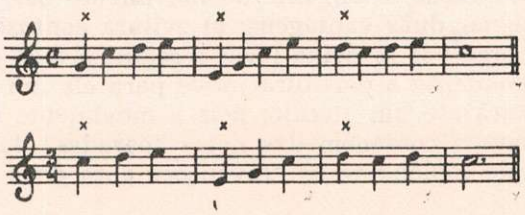
Não se devem esquecer dois exercícios, que aumentarão a segurança rítmica do aluno: 1) — dizer as notas que pertencem a êste ou aquele tempo (p.ex. só as do 2.o tempo, do 3.o);

2) — dizer a nota com a qual começa, p. ex., o 3.° tempo do 5.° compasso e com que se inicia o 2.o tempo do 10.o compasso, etc.

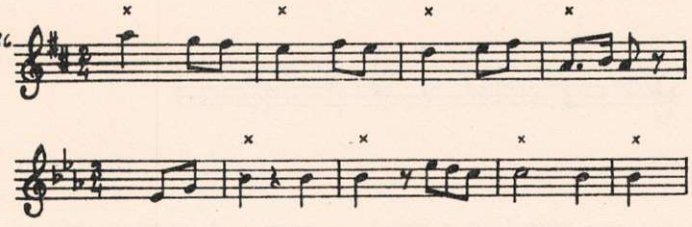
98 — Tempo forte e tempo fraco.

Além da altura tonal e da duração há ainda outro elemento que diferencia uma nota de outras: o acento. A nota que recebe o acento, reune em redor de si outras, formando um grupo rítmico (fig. 285).

fig. 285



Assim determina o acento uma certa ordem no movimento, razão pela qual aparece mais, e se torna mais necessário em peças vivas e enérgicas, como marchas ou danças onde determina o movimento de colocar o pé com mais fôrça (fig. 286).

fig. 286

F. Schubert, op. 51 nº 1
Marcha militar.

J. Strauss, op. 279
Valsa "Filhas da manhã"

Em andamentos lentos os acentos são menos notados (fig. 287).

fig. 287

W. A. Mozart.
Sonata nº 10 (Mi b)

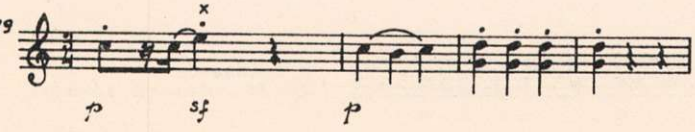
Já perceberam nos exemplos dados que o 1.o tempo tem quasi * sempre o acento. Por isso chama-se **"tempo forte"**. Os outros tempos recebem o nome de **"tempos fracos" (fig. 288).**

fig. 288

J. Strauss, op. 437
"Valsa do Imperador"

* = tempo forte
‸ = tempo fraco

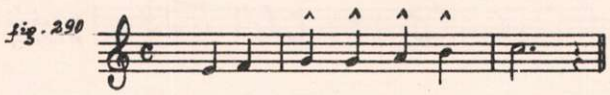
* NOTA: Dizemos "quasi" porque não faltam exceções que querem justamente pelo fato de contrariar a expectativa, criar impressões novas (fig. 289).

fig. 289

L. V. Beethoven,
op. 33, nº 2 - 7.
Bagatellen

Há ainda outras exceções, se bem que não tão opostas, como a citada:

1) — sem a regularidade do caso da fig. 291, recebem no "marcato" (^) outras notas, sem que correspondam a um tempo forte, um acento, sendo atacadas com muito vigor (**fig. 290**).

fig. 290



2) — quase o mesmo significa o sinal >, com a diferença que as notas marcadas são bem acentuadas no ataque, mas logo em seguida suavizadas (fig. 291).

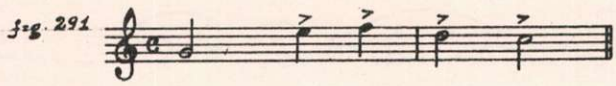
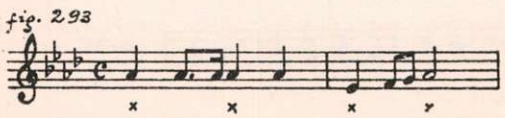
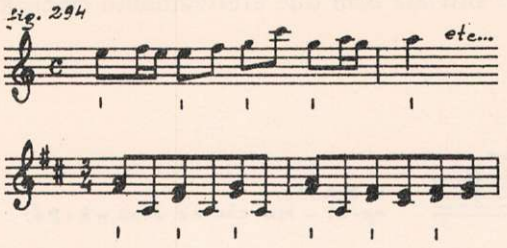
fig. 291

3) — na "tenuta" (—), ao invés, **trata**-se menos de dar a outras notas um acento do que conservar sôbre tôdas as notas, sejam de tempo forte ou fraco, a intensidade igual (fig. 292).

fig. 292

Pode, porém, acontecer que haja **além** do tempo forte do 1.o tempo, ainda outros tempos "relativamente fortes" Isso acontece p.ex. no compasso quaternário, porque êste não é outra coisa do que um binário duplicado (fig. 293).

fig. 293

F. Schubert,
op. 55 – Marcha fúnebre

Extende-se isso para todo tempo dividido: a primeira parte é forte, a segunda fraca. De onde resulta que um acento para a parte forte de cada tempo (fig. 294) seja possível em qualquer ritmo.

fig. 294

F. Schubert,
op. 51, nº 2 - Marcha militar

W. A. Mozart,
Sonata 14 (Lá) - Trio
K.-331

Sempre, porém, veremos que o acento sôbre a nota inicial do compasso prevalece sôbre as demais.

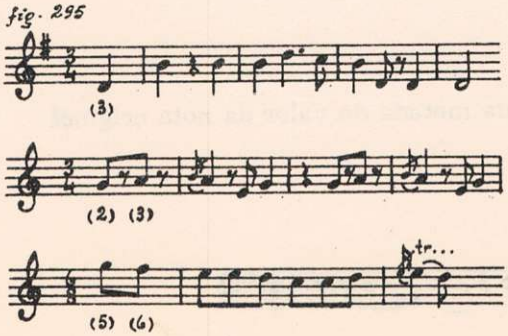
Acentos

a) *tempo forte* (*acento principal*)
tempo fraco
b) *parte forte dum elemento rítmico* (*acento secundário*)
parte fraca dum elemento rítmico

99 — Anacrusa.

Quando uma peça começa em tempo fraco, recebe êste compasso incompleto com que se inicia o trecho, o nome de "anacrusa". Em geral trata-se do último dos tempos, sem que sejam excluidas outras possibilidades (fig. 295).

fig. 295

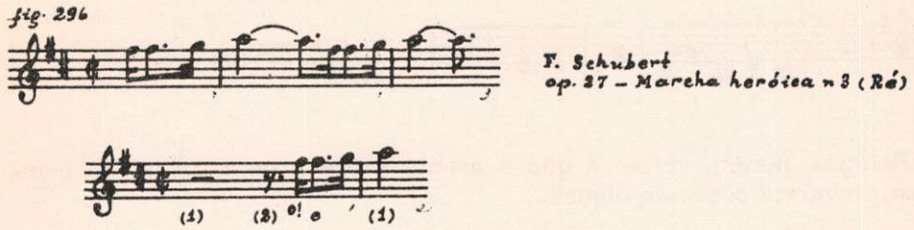


J. Strauss,
op. 314 - Valsa "Danubio azul"

J. Strauss, op. 418 - Valsa "O Tesouro"
(do Barão de ciganos)

A. Scarlatti,
Sonata nº 3 (Dó)

Para não perder por isso algo da exatidão rítmica e para que todos os componentes do conjunto comecem ao mesmo tempo, conte o regente com gestos menores, um compasso inteiro, como se houvesse pausas antes da anacruse (fig. 296), e dará com um gesto mais vivo, talvez coadjuvado e reforçado pela outra mão, a entrada com que efetivamente começa a música.

fig. 296

100 — Contratempo.

Uma interessante aplicação encontra esta distinção entre tempo forte e tempo fraco, parte forte e parte fraca dum elemento rítmico, no "Contratempo" e na "Síncope".

Transformemos uma melodia simples (fig. 297)

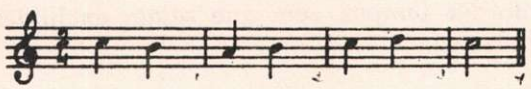
297 fig. 297

substituindo a) cada nota por duas da metade do valor da nota original (fig. 298),

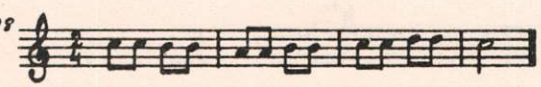
fig. 298

b) substituindo a 2.a metade de cada uma delas por uma pausa correspondente (fig. 299).

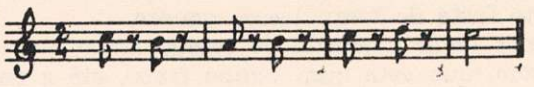
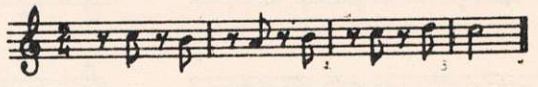
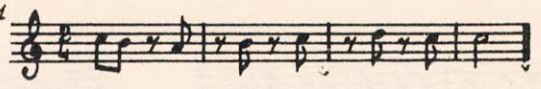
fig. 299

c) Até aqui nosso ouvido sente pouca diferença. Mas é grande a impressão, se trocarmos, p.ex., no exemplo b) as notas pelas pausas (fig. 300).

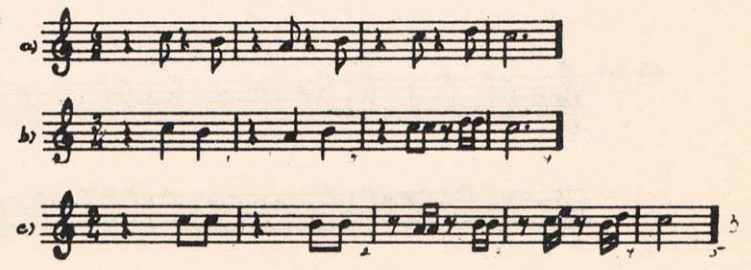
fig. 300

Com êste processo criamos um "Contratempo": a nota e o acento foram levados ao tempo fraco (ou à parte fraca do tempo). No exemplo c) o contratempo teve sua origem por retardamento (retardo) das notas.

Pode-se conseguir também efeito semelhante, antecipando a nota seguinte (fig. 301).

fig. 301

Mas num e noutro exemplo trata-se de "contratempo regular", porque são de duração igual as notas e as pausas empregadas.

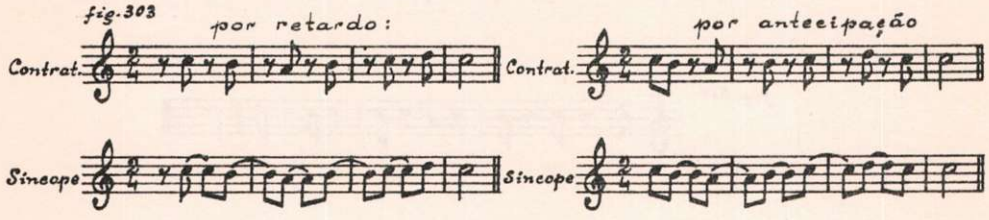
Onde há duração diferente dêstes elementos, fala-se de "contratempo irregular" que tem muitas variantes (fig. 302).

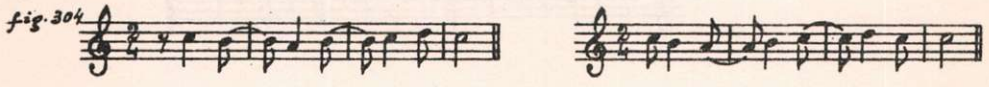
fig. 302



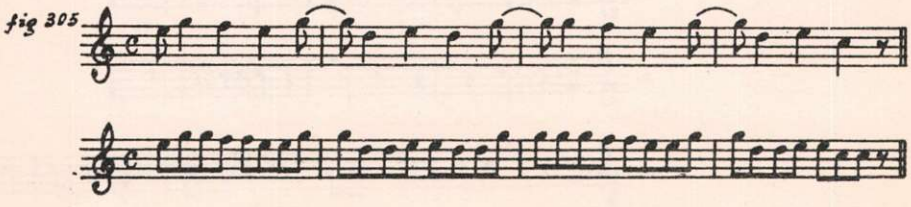
101 — Síncope.

No contratempo levamos o acento ao tempo fraco (à parte fraca do tempo), sacrificando uma parte da duração do som, e preenchemos o tempo forte (parte forte do tempo) com pausas.

Podemos levar o acento ao tempo fraco por outro processo: prolongando o som, que está num tempo fraco, até a parte do tempo seguinte — também ou por retardo ou por antecipação (fig. 303).

Esta quantidade de notas não favorece a leitura. De onde se adota outro modo de escrever, que substitue os dois valores ligados quando se encontram no mesmo compasso pelo correspondente valor superior, p.ex., uma semínima por duas colcheias (fig. 304)



Se alguém tiver dificuldade rítmica para contar num trecho sincopado, basta imaginar o processo contrário, dividindo cada valor em dois valores iguais inferiores (fig. 305).



Algumas distinções:

1) — o prolongamento vai: a) do último tempo inteiro de um compasso ao primeiro tempo do compasso seguinte (fig. 306);

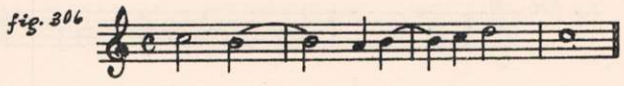
fig. 306

b) ou da parte fraca dum tempo dividido à parte forte do tempo dividido seguinte, i.é., vai duma posição fraca a uma posição forte de um compasso a outro, ou dentro do mesmo compasso (fig. 307);

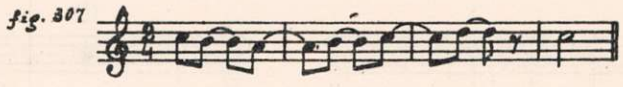
fig. 307

2) — se os dois valores ligados são iguais, temos uma síncope regular (fig. 308);

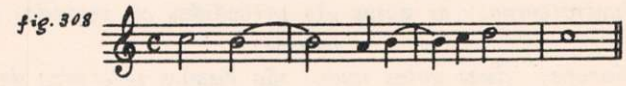
fig. 308

se o segundo valor é inferior ao primeiro, temos uma síncope irregular (fig. 309);

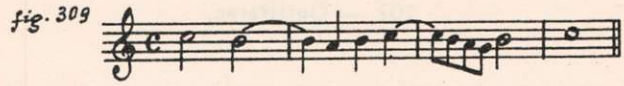
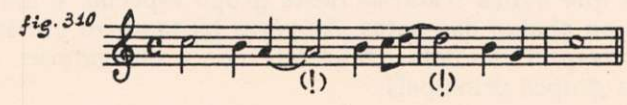
fig. 309

(que a segunda nota tenha valor superior à primeira, é proibido no estilo de rigor) (fig. 310);

fig. 310



3) — no compasso ternário **consiste** a síncope na prolongação do 2.o tempo sôbre o 3.o (fig. 311).

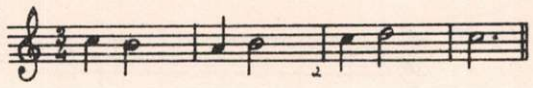
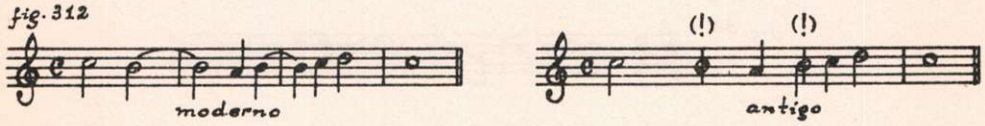
fig. 311

Interessante é a comparação **entre** o modo moderno de escrever síncopes e o modo antigo (fig. 312).

fig. 312

Diferença entre contratempo e síncope
Contratempo: as notas são precedidas ou seguidas por pausas;
Síncope: duas notas iguais são ligadas *pelo arco de ligadura ou transcritas por notas de valor duplo.*

102 — Quiálteras,

Se bem que era necessária **uma** explicação quanto aos pontos anteriores devido à confusão que sôbre esta matéria costuma reinar entre estudantes e executantes de música, podemos agora resumir bastante o que se dirá sôbre Quiálteras.

São elas grupos de notas que ocupam determinado valor em seu conjunto e não pela soma dos valores das notas de que se compõe.

O sinal que indica tratar-se dêste grupo especial é um número colocado acima ou abaixo das notas. Às vêzes há também um arco que, então, abrange as respectivas notas. Mas êste não é obrigatório.

Há dois grupos principais:

1) grupos de **3 notas**: são executadas no espaço de tempo que ocupariam **2 notas de** seu valor (fig. 313)

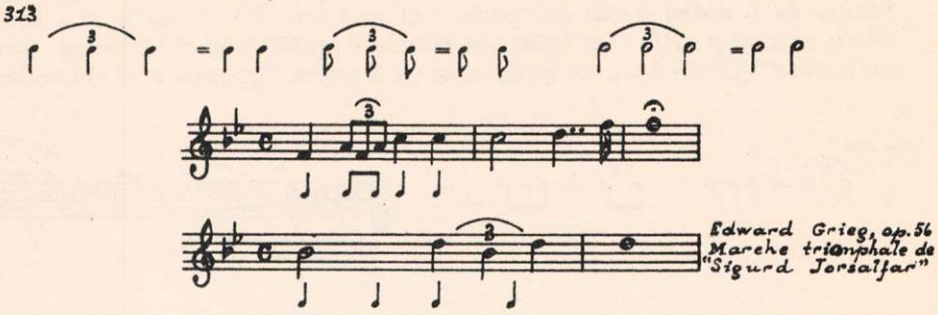
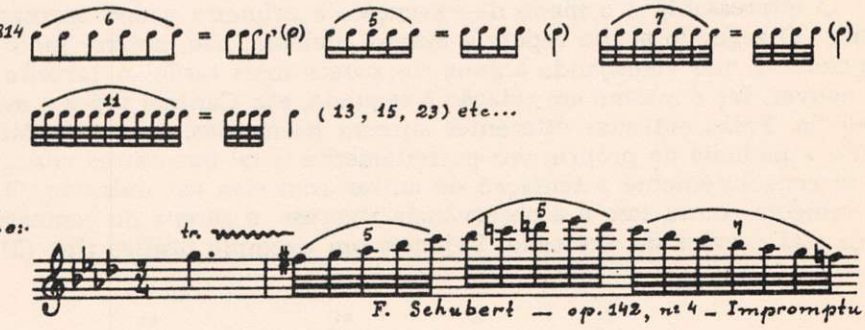
fig. 313

2) todos os grupos de número **superior** a 3, principalmente os de 6 notas; mas há também outros: de 5, 7, 9, 11, 13, etc. que são executadas tôdas no tempo que ocupariam **4 notas** de seu valor (fig. 314).

fig. 314



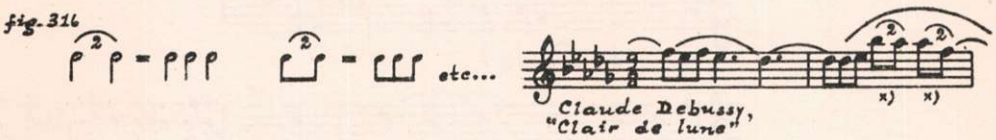
A dificuldade consiste sòmente **na distribuição** equitativa, sem aumentar a duração desta ou daquela nota (fig. 315).

fig. 315

Rìtmicamente não se dividem os grupos de quiálteras ("1 • 2 e", etc.) pois o número impar não se adapta a isso. O número necessário ou a palavra que indica o princípio do elemento rítmico, é pronunciado com a primeira nota da quialtera;

3) raras são as quiálteras de 2 notas que devem ser executadas no tempo de 3 notas desta categoria. O número "2" indicará que se trata dêste caso (fig. 316). Os italianos chamam quiálteras de 2 notas "gruppo mancante" (DUINA), e as quiálteras de 3 notas, "gruppo sovrabbondante".

fig. 316

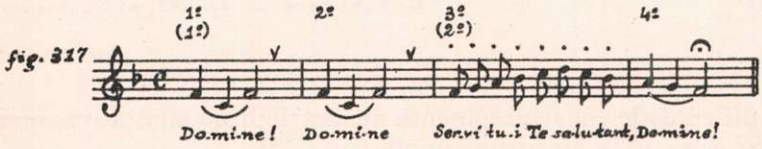


103 — Cânones.

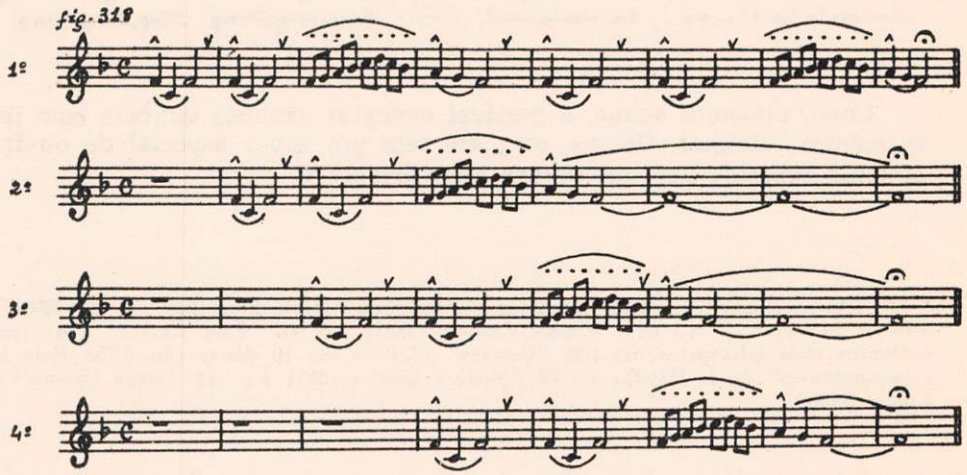
Um auxílio bom e interessante, para desenvolver nos estudantes de música o sentido rítmico pela execução segura da própria parte, independentemente das outras vozes, é cantar ou executar de uma outra maneira, cânones.

Uma melodia, em geral simples, é repetida por vários grupos. Podem ser grupos de várias vozes, ou da mesma voz, ou de vários instrumentos.

O interessante é o modo da execução: o primeiro grupo apresenta o tema. O segundo grupo repete a mesma melodia, não, porém, junto com o primeiro. mas começando alguns compassos mais tarde. A terceira voz, se houver, faz o mesmo em relação à segunda, etc. Cantam todos a mesma melodia. Pelas entradas diferentes surgem harmonias, mas, pelo fato de ouvir a melodia da própria voz perfeitamente igual nas outras vozes, sente-se constantemente a tentação de entrar com elas em uníssono. O único remédio contra isso é a observância rigorosa e serena do compasso. E aqui está o valor do exercício. Vejamos um exemplo prático (fig. (317).

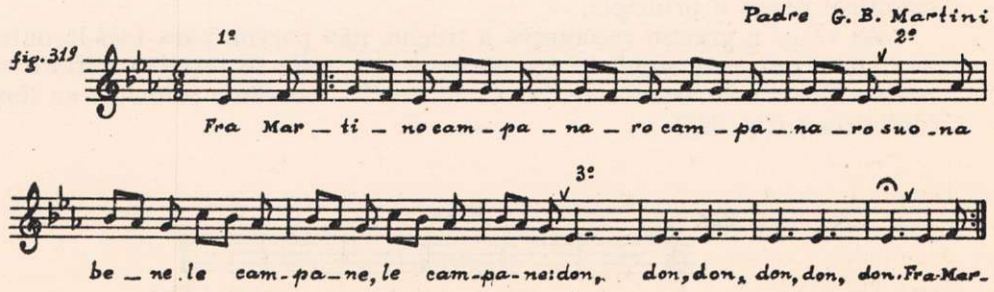
fig. 317

Primeiro aprendem todos bem a melodia, cantando-a em uníssono. Depois canta a 1.a voz os 4 compassos da melodia, e a repete outra ou mais vezes. A 2.a voz procede também assim, com a diferença de começar a melodia quando a 1.a está no segundo compasso; a 3.a voz entra no terceiro compasso, e a 4.a voz no quarto compasso. E todos cantam e repe-

tem a melodia até que o regente dê um sinal, p.ex. levantando a mão esquerda, para avisar que êste compasso será o último. Então fazem um "ritardando", cantado os últimos 4 tempos, ou sustentando a última nota por êstes 4 tempos. O lugar onde é possível fazer esta terminação, é indicada por uma "fermata" (𝄐). Se houver sòmente duas vozes à disposição, entra a 2.a voz no terceiro compasso. A entrada das várias vozes é indicada pelo respectivo número sôbre o tempo forte do compasso da entrada. Para poder ver o resultado, damos neste exemplo tôdas as vozes (fig. 318), no final (após o numero de repetições que desejarem fazer).

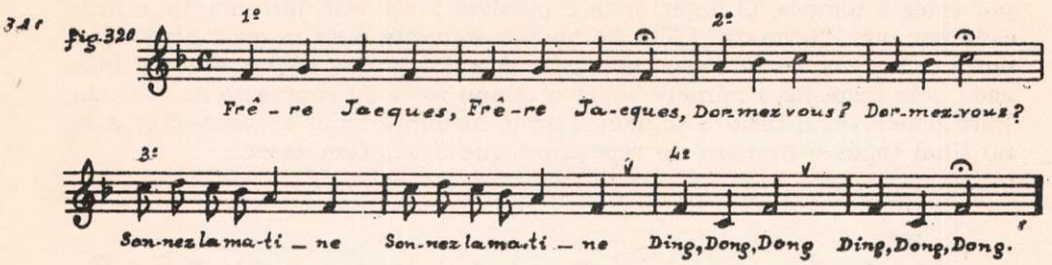


Observem os sinais para a execução: os acentos (>), o inciso (onde também podem respirar), o "staccato" nas palavras "servi tui Te salutant", o "Legato"

Damos ainda um exemplo em italiano, do Padre G. B. Martini, professor de W. A. Mozart, para 3 vozes (fig. 319)



e outro em francês para 4 vozes (fig. 320).



Como dissemos acima, é possível executar cânones também com instrumentos: violinos, flautas, etc.; até tem um sabor especial de ouvir a melodia repetida por um timbre bem diverso.*

* NOTA: para mais exercícios indicamos a coleção da "Music Press Inc." — 130 West 56 Street, New York — n.o 65: "Classic Canons" (25); n.o 66. "Easy Canons" (26); para conjuntos mais adiantados n.o 108, "Catches" (17) — n.o 10 dêstes são "The Holy ten Commandments" de J. Haydn; n.o 85 "Modern Canons (38); n.o 144 "Seven Canons" de Ernest Bacon.

104 — Repetições (Da capo) de trechos musicais.

Em muitas músicas há trechos que devem ser repetidos. Para simplificar a escrita, impressão e leitura, há sinais que significam: "toque isso outra vez". Se é para repetir a peça tôda, escreve-se no fim: D.C., abreviação de "Da capo" (em italiano, a língua tradicional da música), o que significa: desde o princípio.

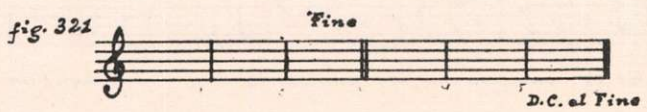
Às vêzes é preciso recomeçar o trecho, não porém, para tocá-lo outra vez até o fim, mas sòmente até certo ponto, onde se termina definitivamente. Neste caso escreve-se: "D.C. al fine" — "desde o princípio ao fim" (definitivo) (fig. 321).

O trecho a ser repetido, é indicado por uma barra dupla, ou mais grossa do que as demais, com dois pontos. Algumas vêzes, principalmente em cópias feitas à mão, há também em cima e em baixo, uma espécie de braços que indicam por sua direção o trecho compreendido. Como já viram, no primeiro compasso de uma peça a barra está à direita. Por isso há o sinal de repetição só no fim dêste trecho (fig. 322).

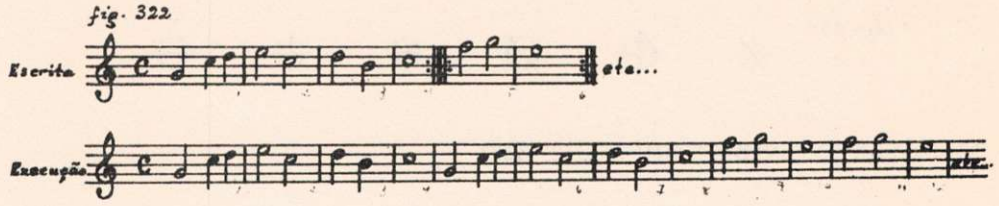
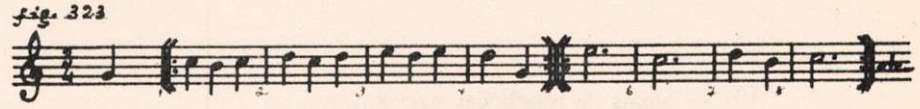
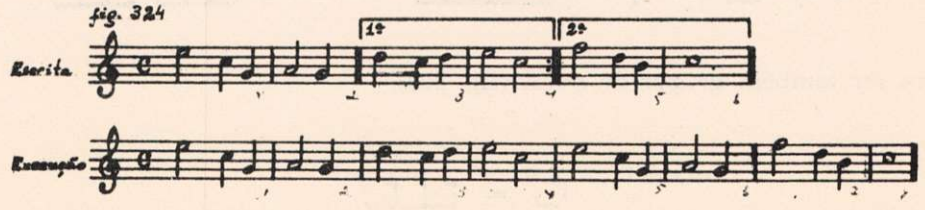
fig. 322

Onde há em seguida dois trechos a serem repetidos, serve a mesma barra para um lado e outro, enquanto os pontos, e eventualmente os braços são feitos em cada direção (fig. 323).

fig. 323



Ocorrem trechos que sofrem alguma alteração na parte final por ocasião da repetição, enquanto o resto fica igual. Neste caso separa-se os compassos, marcando, se devem ser tocados na primeira ou na segunda terminação (fig. 324).

fig. 324



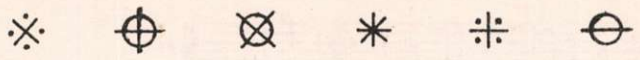
Há peças, nas quais há vários trechos a serem repetidos. Quando o D.C. não deve ser executado com a 1.a nota da peça (por se tratar, p.ex., de uma anacrusa) mas com outra nota (p.ex. a que inicia o próximo compasso completo), então, usa-se um sinal especial:

D.C. dal segno 𝄋 al Fine (Recomeçar do sinal 𝄋 até o fim).

D.C.dal segno 𝄉 al ⊕ (Recomeçar do sinal 𝄉 até o sinal ⊕).

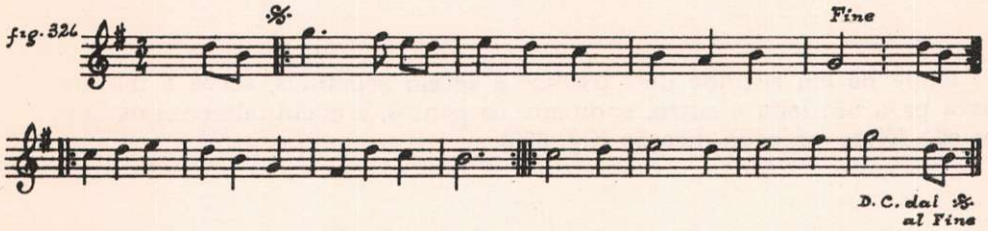
Há sinais habitualmente em uso (fig. 325).

fig. 325



Mas podia-se inventar outros (fig. 326).

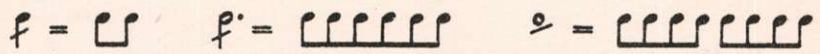
fig. 326



105 — Sinais de repetições para notas.

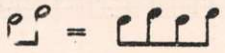
Assim como podem ser repetidos trechos inteiros, também pode acontecer com notas isoladas. Neste caso recebe a nota a ser repetida, um sinal que indica os valores pelos quais deve ser substituida. Serão feitas tantas repetições quantos valores novos corresponderem ao valor da nota original (fig. 327).

fig. 327



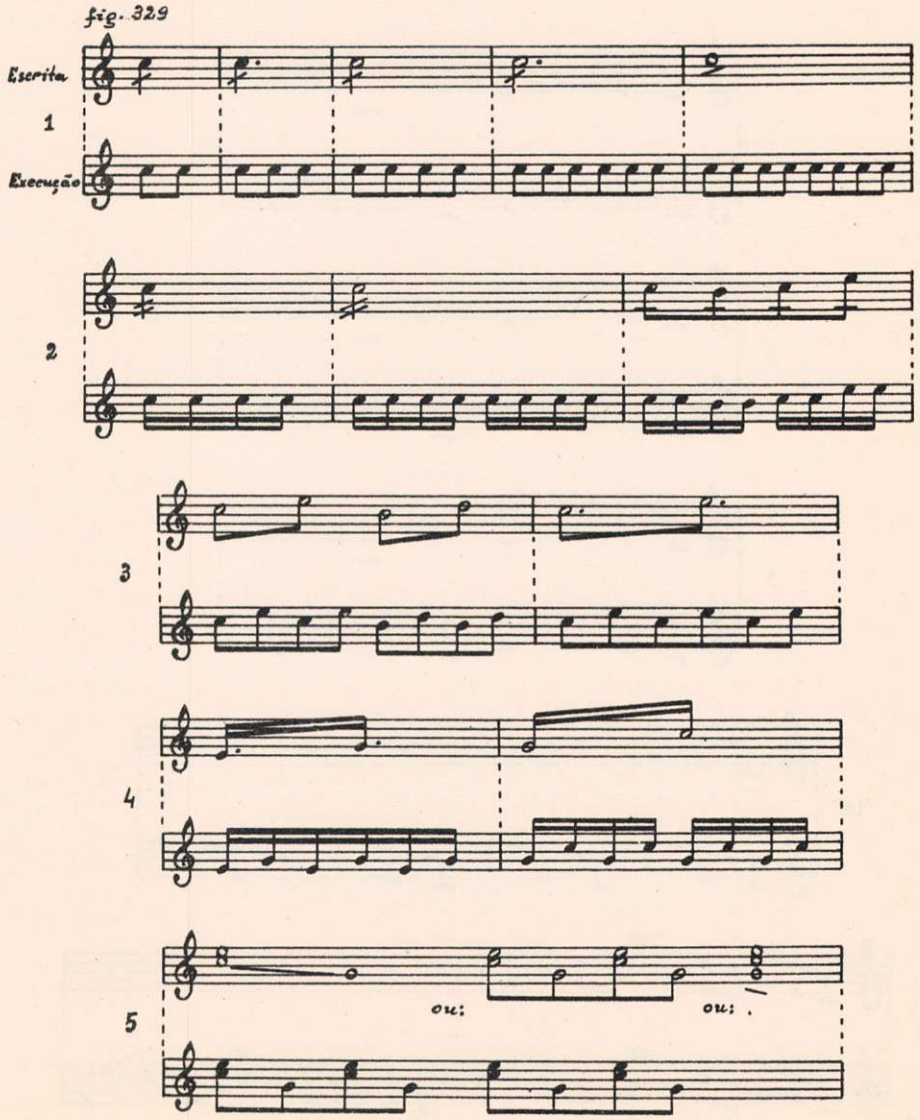
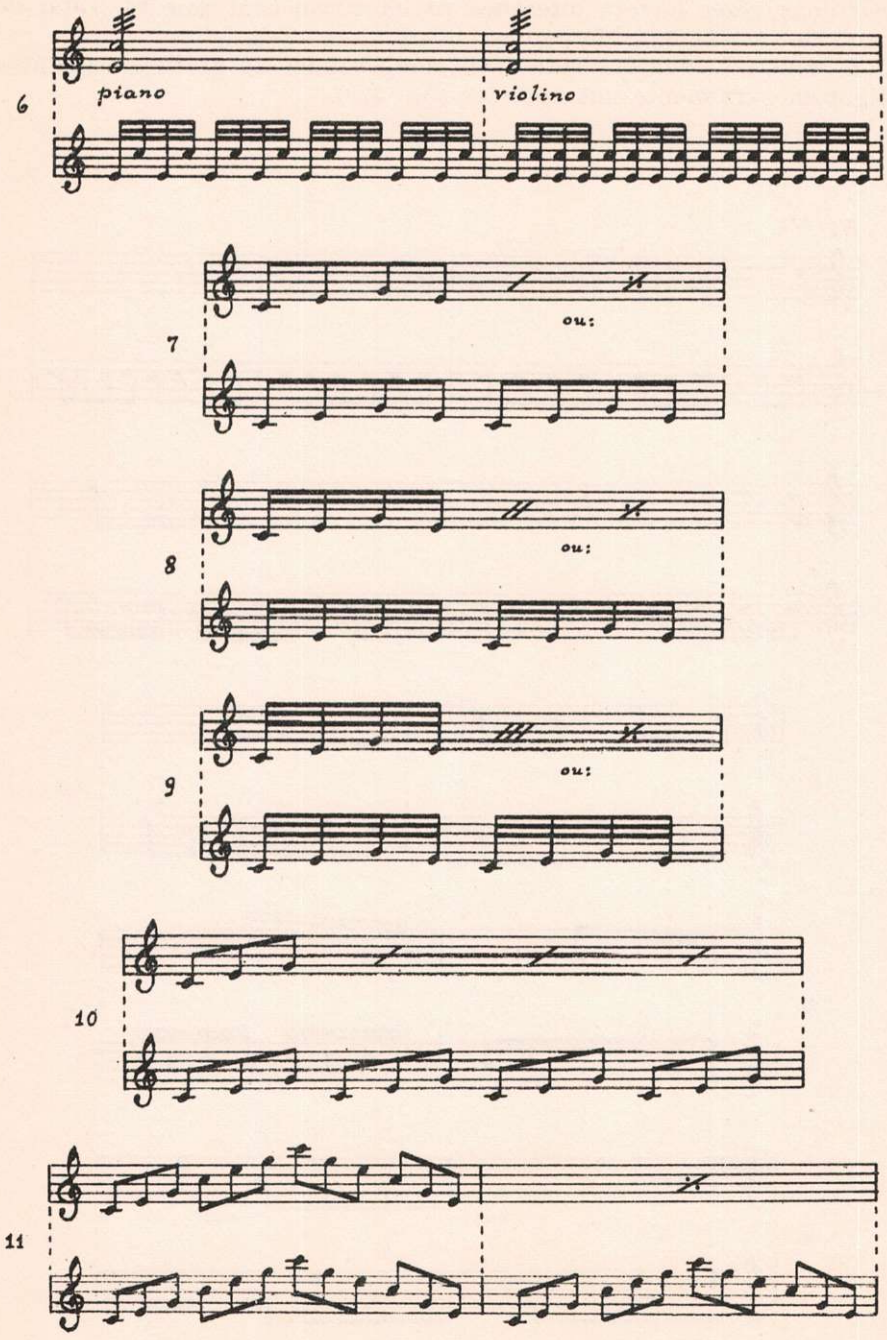
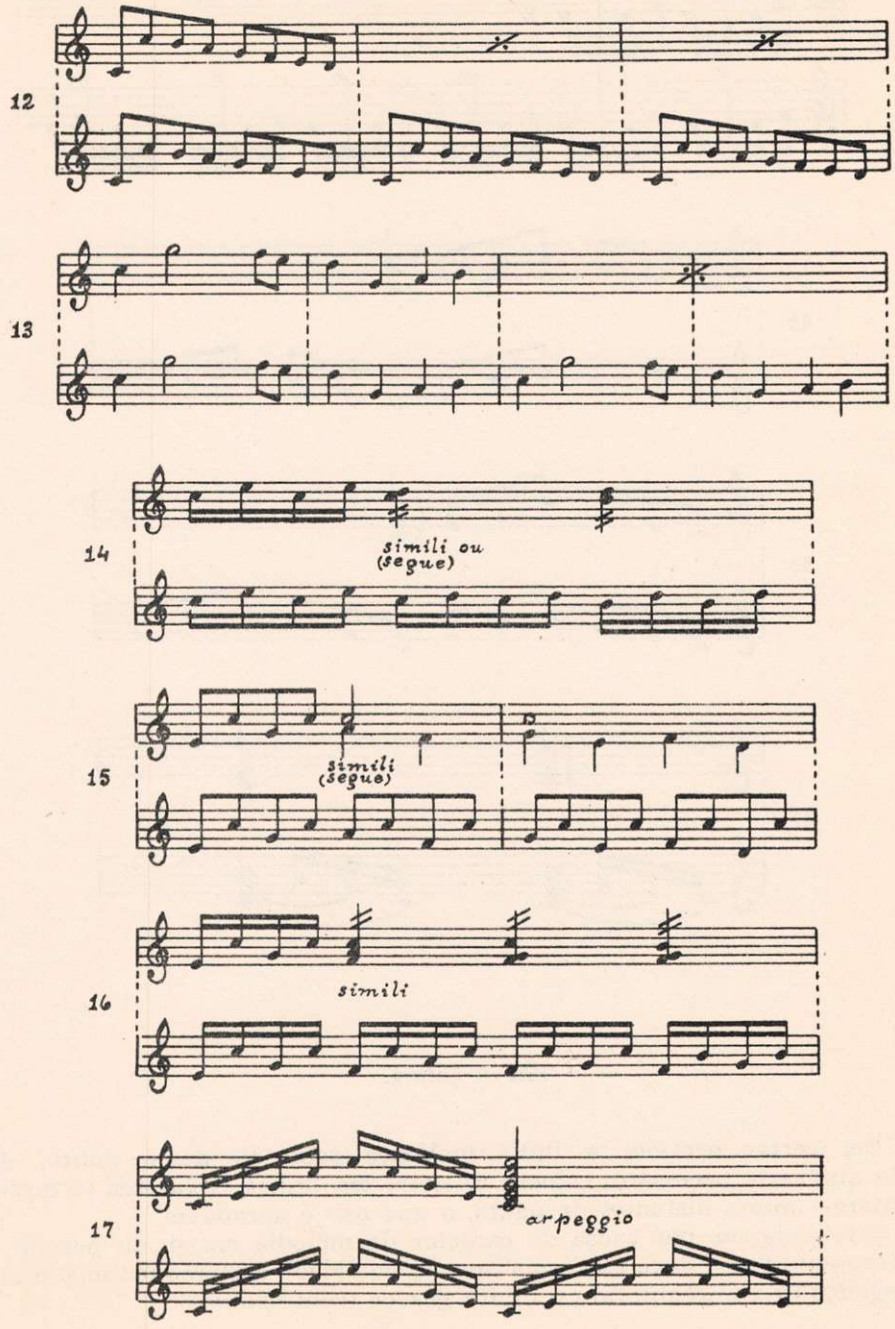
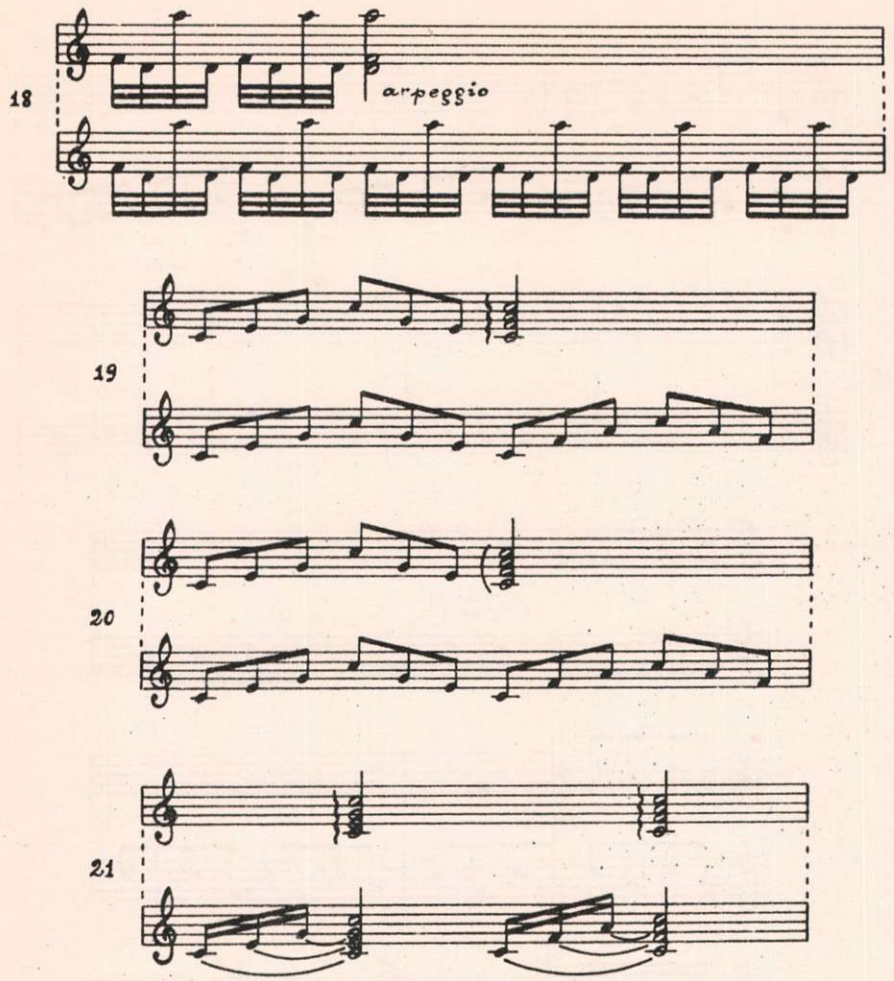
Podem ser também grupos de notas (fig. 328).

fig. 328



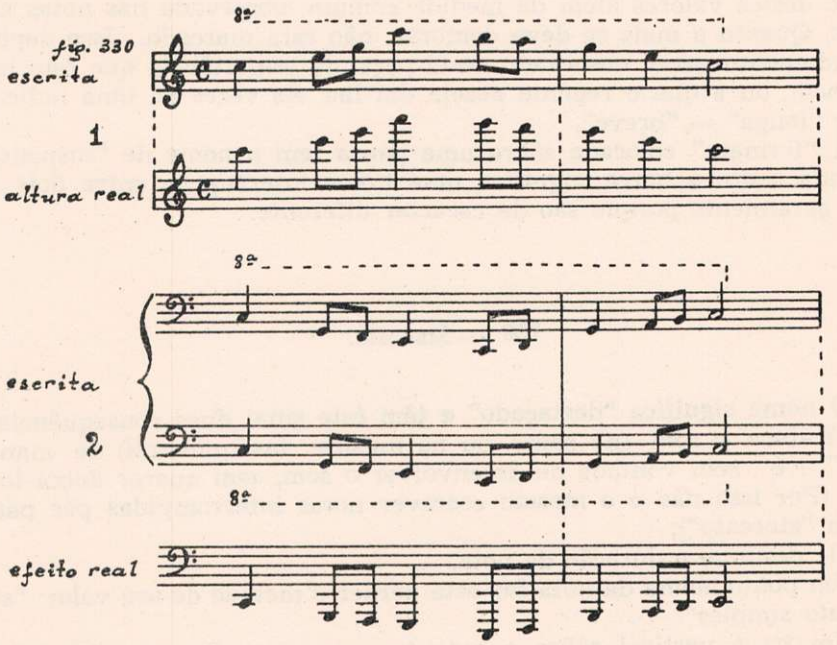
Algumas vêzes haverá diferença na execução conforme se tratar de piano ou de instrumento de cordas.

Com estas observações será fácil compreender os gráficos seguintes que figuram geralmente nos métodos (fig. 329).

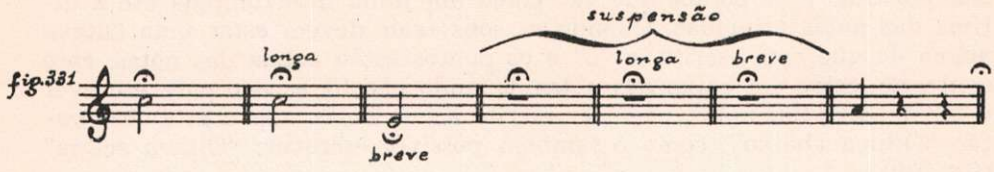
fig. 329

6
piano
violino
7
ou:
8
ou:
9
ou:
10
11

12
13
14
simili ou
(segue)
15
simili
(segue)
16
simili
17
arpeggio

106 — Oitava.

Em certas ocasiões a linha **melódica** sobe ou desce muito, de sorte que seria necessário colocar as notas em linhas auxiliares (complementares) muito distantes da pauta, o que não é agradável.

Isso pode ser por causa do caracter da melodia em si, ou porque o instrumento que a deve tocar, por sua especialidade costuma ter sons muito agudos (p.ex. requinta) ou muito graves (contrabaixo).

Para êstes casos usa-se a "linha de Oitava". Escrevem-se as mesmas notas, porém uma Oitava acima, ou abaixo de sua altura real, indicando isso por um "8" e pontos que vão como um linha interrompida até a última das notas atingidas. Quando os sons reais devem estar uma Oitava **acima** do que está escrito, o "8" e os pontos estão **acima** das notas; caso contrário, estão em baixo das notas. Quando não há espaço para escrever o "8" debaixo das notas, pode ser escrito acima delas, mas com a observação "Oitava abaixo"; como é também possível escrever: "Oitava acima" (fig. 330).

107 — Fermata.

Quando dissemos que todos os compassos são iguais, acrescentámos "relativamente". Pois o bom senso e o gôsto apurado aconselharão fazer certas exceções disso, onde a lógica na interpretação duma frase (literária ou musical), uma certa figura da melodia, o caracter da peça e outros motivos o reclamam. Sem isso teríamos alguma máquina para produzir sons e não um músico com alma e sentimento.

Uma destas exceções é a "fermata" (i.é., parada) (fig. 331).

Se ela está sôbre uma nota ou uma pausa, significa isso o prolongamento dêstes valores além da medida comum, observada nas notas anteriores. Quanto a mais se deve demorar, não está marcado. Isso depende do andamento geral, observado nesta peça, da importância que êste lugar tem nela, ou a que o regente deseja dar-lhe. As vêzes há uma indicação geral: "longa" — "breve".

A "fermata" colocada sôbre uma pausa tem o nome de "suspensão"; colocada sôbre a barra, significa uma breve interrupção entre dois trechos, geralmente porque são de caracter diferente.

108 — Staccato.

O nome significa "destacado" e têm êste sinal duas consequências:

a) ataca o som (no canto ou na música instrumental) de maneira "seca", i.é., sem vontade de desenvolver o som, sem querer deixá-lo vibrar. (Por isso não é o mesmo escrever notas interrompidas por pausas ou em "staccato");

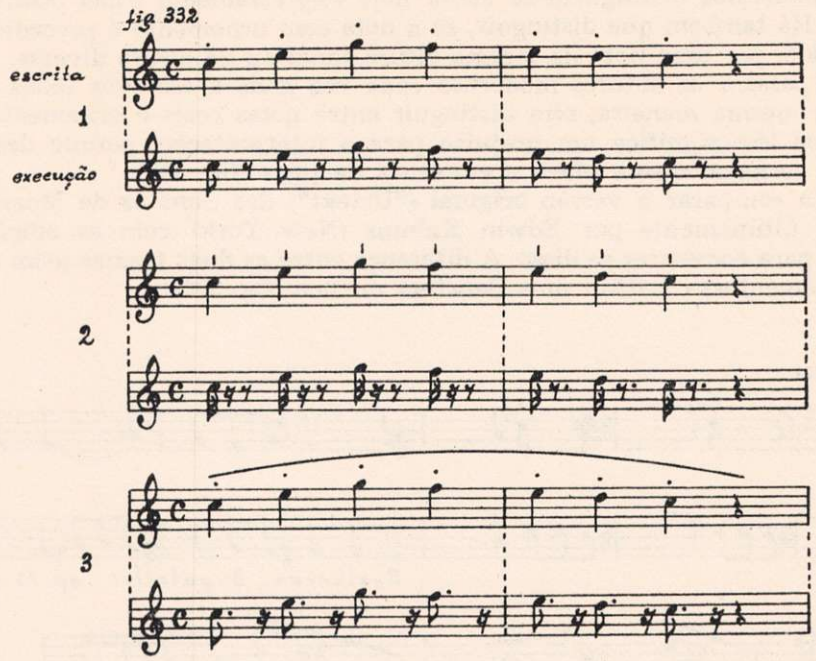
b) diminue a duração da nota.

1. Um ponto acima da nota faz esta perder a metade de seu valor: "staccato simples".
2. Um traço vertical sôbre a nota faz com que ela perca 3/4 de sua duração.

   E' o chamado "staccato grande" — "staccato secco" — "staccato martellato".

   (O termo "pizzicato" que alguns dão a esta segunda forma, é mais apropriado aos instrumentos de corda, significando que o tom deve ser produzido não pela passagem do arco, mas por golpes secos com a ponta do dedo. Difere assim da maneira com que se toca guitarra, violão, que deixam a corda vibrar).
3. Há também um arco de ligadura sôbre notas em "staccato", tendo como resultado uma "articulação mista" que aumenta um pouco o valor das notas em relação a outras em "staccato" ("staccato dolce" "staccato misto").

Comparem os três modos na escrita e na execução (fig. 332 — 1, 2, 3,)

fig 332

Será interessante observar o contraste entre "staccato" e "legato" (cf. lição 94c).

109 — Ornamentos.

Há notas cuja finalidade não é propriamente dita, a de levar a melodia nesta ou noutra direção, mas de prolongar o efeito do acorde, ou de notas isoladas, cuja sonoridade está em perigo de terminar antes do momento desejado (p.ex. porque estão para terminar as vibrações das cordas), ou porque deseja introduzir pequenas variantes em sua aparição ou reaparição.

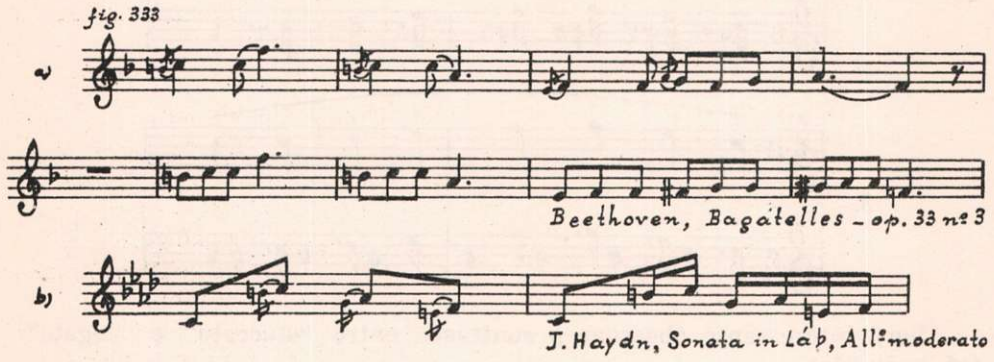
Isso consegue-se repetindo a nota isolada ou aquelas do acorde (cf. lição 105), ou rodeando, à maneira duma moldura, a nota principal por notas secundárias.

Estas notas "de ornamento" não se contam no compasso, mas seu valor é descontado do valor da nota principal. Quanto à escrita, são indicadas ou em tamanho menor, ou por sinais convencionais.

Não há uniformidade absoluta na interpretação dêstes sinais (sem contudo existir demasiada discrepância entre as diversas opiniões). A interpretação pode ser diferente numa e noutra época. Ela pode variar de au-

tor para autor. Por outro lado **não é** o mesmo se a nota com ornamento está no meio duma figura musical, ou no princípio, ou no fim. Em alguns ornamentos distinguem-se ainda hoje expressamente estas possibilidades. Há tambem que distinguir, se a nota com ornamento é precedida, ou seguida, por uma nota da mesma altura tonal ou de altura diversa.

Daí passam os autores modernos cada vez mais a escrever tôdas as notas da mesma maneira, sem distinguir entre notas reais e ornamentos. Creio que isso significa um prejuizo para a interpretação, porque desta maneira torna-se menos clara a estrutura da peça (fig. 333).

Basta comparar a versão original ("Urtext") das Sonatas de Mozart, editadas ùltimamente por Edwin Kalmus (New York) com as edições em uso, para convencer-se disso. A diferença entre as duas formas (com ou sem ornamentos) constitui uma deliciosa nuance (fig. 333).

Melhor é outro sistema que usa por cima dos compassos onde há ornamentos, uma pauta menor com a interpretação integral em notas e valores, interpretação ("revisão" como se diz) esta feita por uma pessoa competente, autorizada a decidir, se no caso devesse prevalecer esta ou aquela interpretação.

Damos em seguida uma das teorias em uso para a interpretação dos ornamentos ainda aplicados (pois há vários que não se usam mais). Como dissemos, não queremos entrar na questão se esta teoria é a mais acertada ou não. Primeiro, porque a diferença real é pouca. Segundo, porque a exposição que logo mais será feita, dá indicações suficientes para compreender o sentido dos ornamentos que é o mesmo nesta ou naquela variante. Com ela pode-se interpretar corretamente as composições. Mas não custa nada seguir as indicações feitas pelos "revisores", já porque pode tratar-se dum caso particular, enquanto nós temos em vista mais a questão geral.

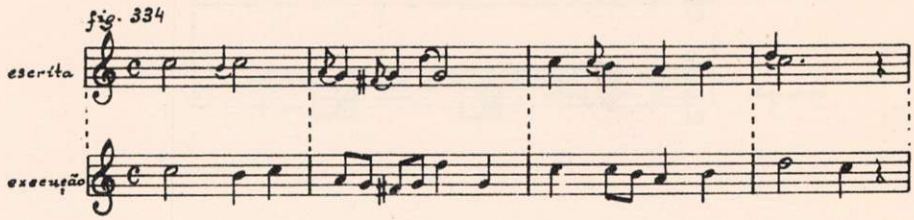
São ornamentos: a appoggiatura, a acciaccatura, o mordente, o gruppetto, o trinado, o floreio, a cadência, o arpejo.

110 — Appoggiatura (e Acciaccatura).

Significa que uma nota de ornamento se apoia na nota principal.

Sinal: nota minúscula, ligada com pequeno arco à nota principal.

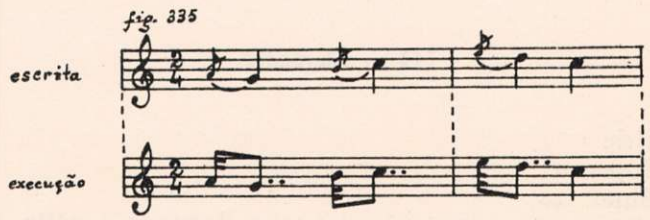
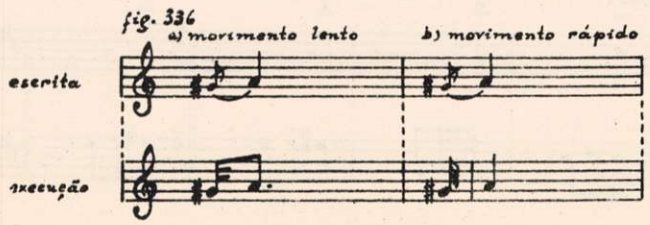
A — Appoggiatura longa ou "expressiva":

Sinal: nota minúscula ligada à nota principal — (fig. 334).

E' executada antes da nota principal com a duração correspondente ao valor que representa — valor êste tirado da nota à qual se apoia. Tem o acento a nota do ornamento, pois está em posição forte.

B — Appogiatura breve (ou Acciaccatura):

a) Simples:

Sinal: nota minúscula, cuja haste é cortada por traço diagonal.

Execução: de pouquíssima duração. Apesar de o ornamento ter o acento, prevalece a nota principal pela duração maior (fig. 335).

A respeito da acciaccatura note-se: a) no movimento lento é executada no tempo sôbre o qual cai; b) no movimento rápido é tirada da nota antecedente (fig. 336)

b) Dupla, Tripla, etc.:

Sinal: duas, ou mais notas de ornamentos conjuntas, inferiores ou superiores da nota principal, com alterações possíveis (fig. 337 e 338).

fig. 337

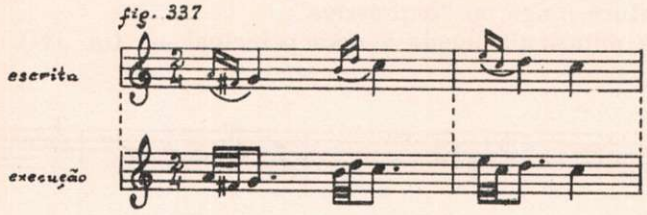
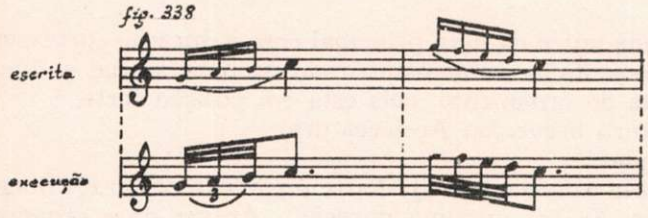



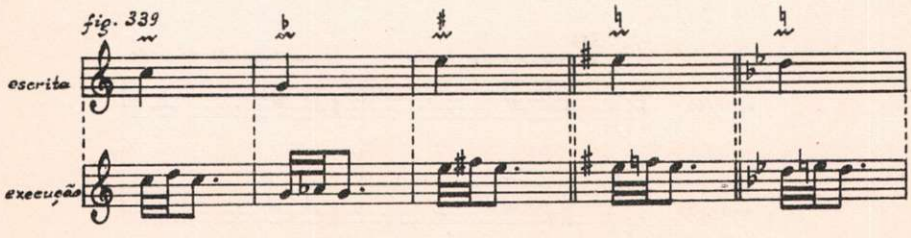
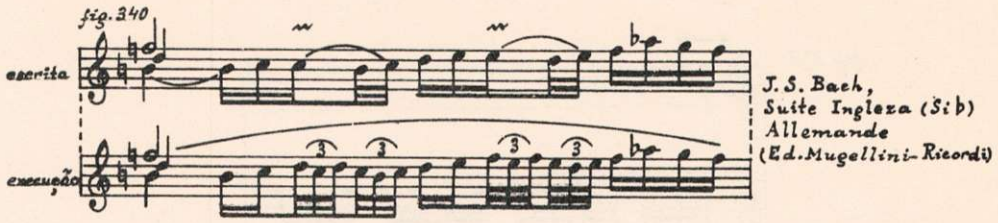
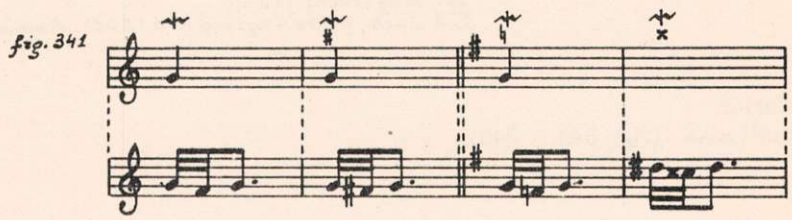
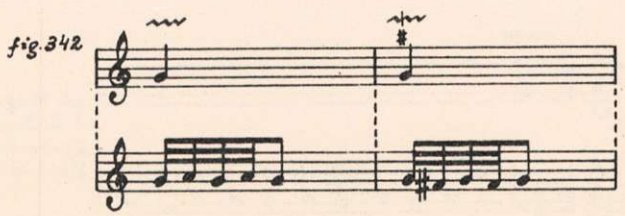
fig. 338

111 — Mordente.

A — Simples:

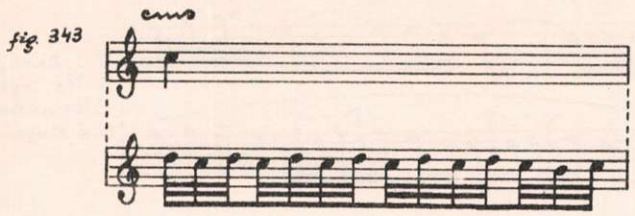
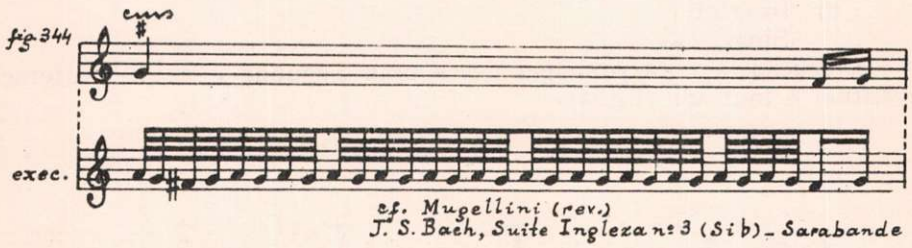
a) Superior:

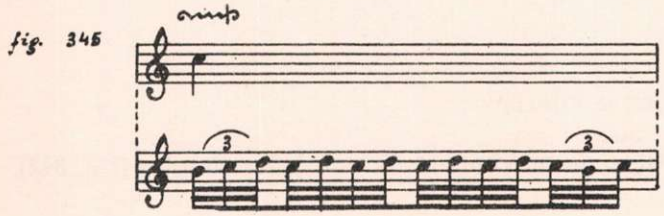
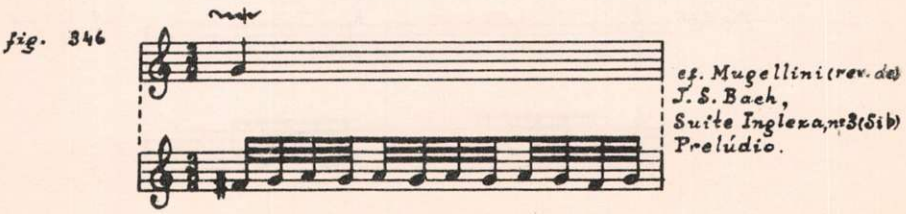
Sinal: ~

Execução: a nota principal sobe uma Segunda e volta. Há indicação especial quando a nota superior deve ser alterada (fig. 339).

fig. 339

Um exemplo de variantes na interpretação: J.S.Bach, Suite Ingleza em Si — Allemande — revisão de Mugellini — Ed. Ricordi (fig. 340)

b) Inferior:
Sinal:
Execução: a nota principal desce uma Segunda e volta. Alteração eventual é indicada (fig.341).

B — Dupla (superior e inferior)
Sinal:
Execução: repetição do movimento da mordente simples (fig. 342).

C — Tripla

a) Superior:

Sinal: fig. 343 e 344).

b) Inferior

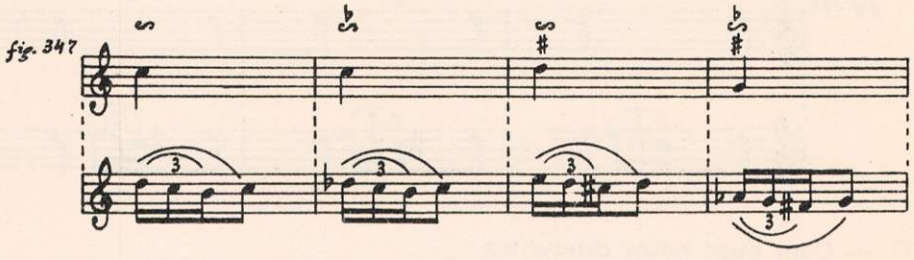
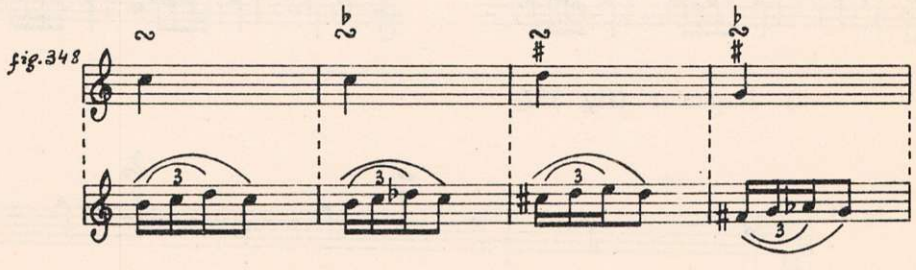
Sinal: (fig. 345 e 346).

112 — Gruppetto.

O gruppetto (i.é. pequeno grupo de notas) acrescenta à nota principal a nota inferior e superior. Se a nota superior é tocada ou cantada em primeiro lugar, falamos de "gruppetto superior"; se, ao contrário, é a nota inferior que aparece primeiro, temos um "gruppetto inferior".

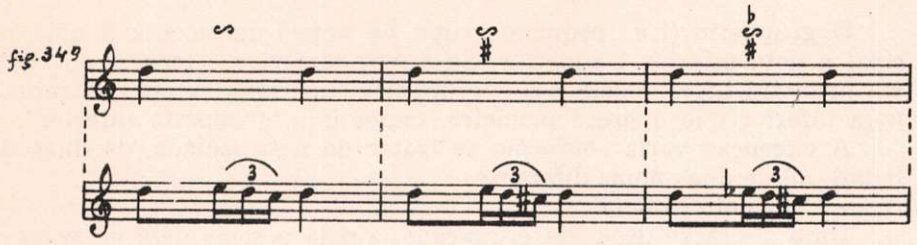
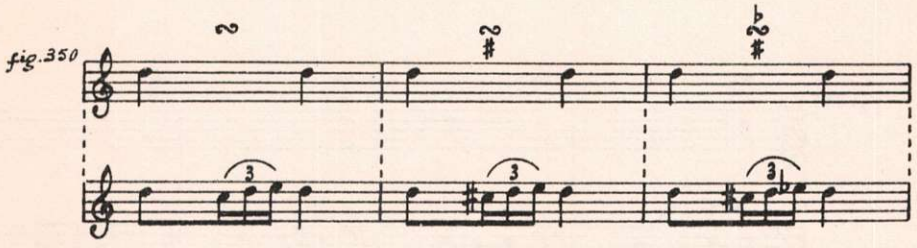
A execução varia conforme se tratar de nota isolada, de duas notas iguais, ou de duas notas diferentes.

A — Com nota isolada.

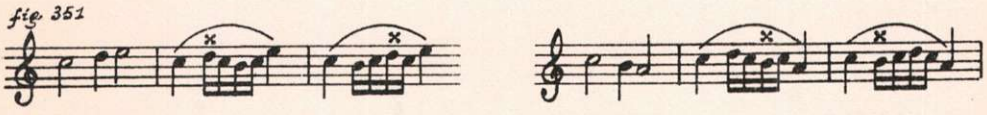
Uma alteração desejada é indicada, e pela posição dela vê-se se deve ser feita na nota superior ou inferior.

a) Superior:
Sinal: ∽ (fig. 347)

b) Inferior:
Sinal: ∾ (fig. 348)

B — Com duas notas iguais.

a) Superior:
Sinal: ∽

Execução: As mesmas notas como em A, porém depois da primeira das duas notas e em outra distribuição dos valores (fig. 349)

b) Inferior:
Sinal: 𝆒 (fig. 350)

C — Com duas notas diferentes.

As duas notas são ligadas mais cêdo ou mais tarde pela nota intermediária (fig. 351). Os sinais são os mesmos de antes. A grande diferença para os grupos anteriores é o emprêgo de 4 notas no gruppetto.



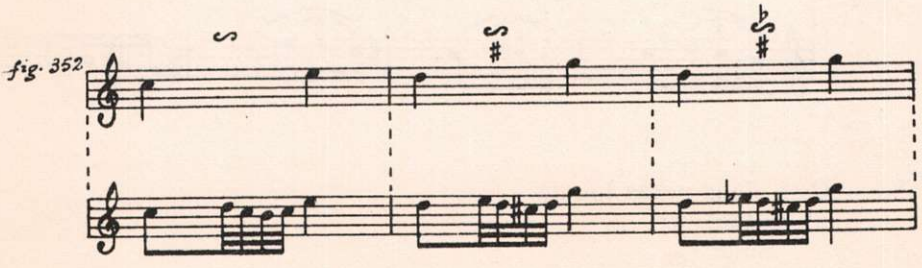
a) Superior: (fig. 352)

b) Inferior: (fig. 353)

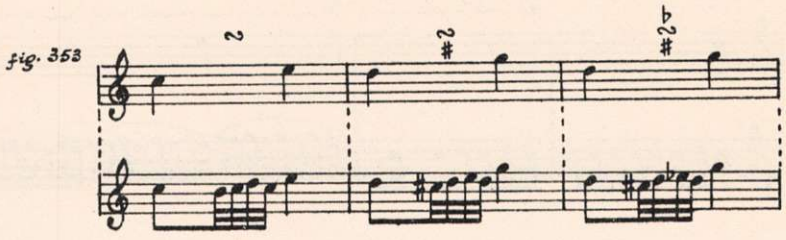
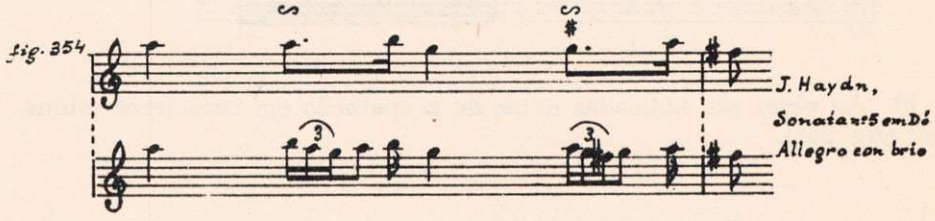
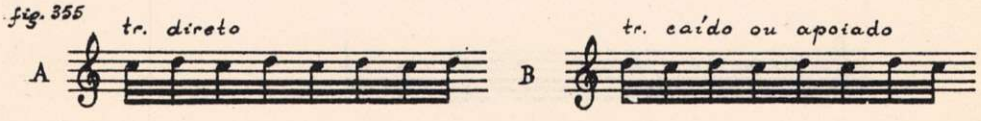
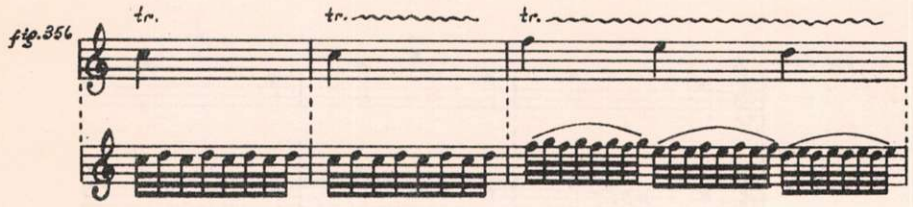
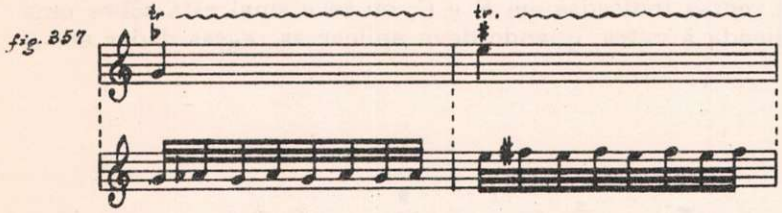
fig. 353

Nota: Observe bem, se o **lugar** do sinal é **entre** as duas notas: neste caso aplique as regras indicadas em B e C; ou se o sinal está **sôbre** uma nota que está ligada à outra, quando deve aplicar as regras dadas em A (fig. 354).

fig. 354

113 — Trinado.

O trinado consiste na execução **rápida** e alternada duma nota e outra superior. Alguns querem que se toque primeiro a nota principal, e depois a Segunda superior. Outro acham que se deve começar com a nota superior. Temos assim o "trinado direto" (que começa com a nota principal) e o "trinado caído" ou "apoiado" (que começa com a nota superior) (fig. 355).

fig. 355



Sinais: "tr" e uma linha ondulada sôbre a nota, ou as notas, em trinado (fig. 356).

a) São admissíveis alterações (fig. 357).

b) As vêzes são indicadas notas de preparação em caracteres minúsculos (fig. 358).

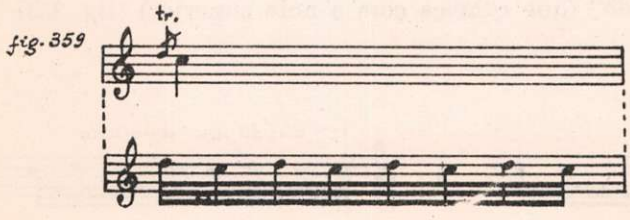
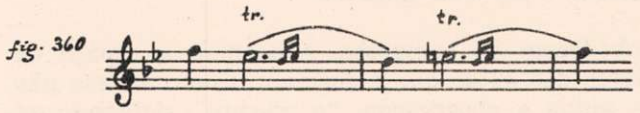
Nota: Os adeptos do "trinado direto" exigem que se marque como nota de preparação a nota superior quando se quer que com ela comece o trinado (fig. 359).

c) Há também notas de **terminação** (fig. 360).
Aliás, a fig. 358 dá ambas: **pre**paração e terminação.

fig. 360

W. A. Mozart,
Sonata nº12 (em Si♭) - Rondeau
K-331

114 — Floreio.

Este é uma ligação mais livre **entre** duas notas, em execução rápida, sendo que a duração das notas do floreio é tomada do valor da nota principal que as antecedeu; ou é seu valor calculado à maneira de quiálteras irregulares (figs. 361, 362, 363).

fig. 361

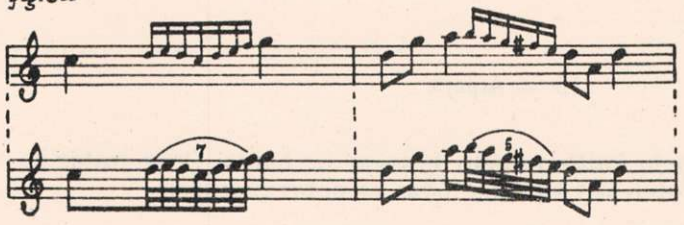



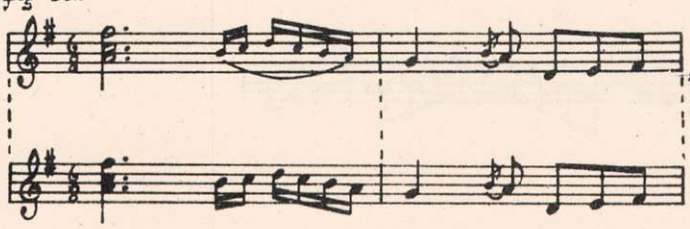
fig. 362

etc... J. Haydn,
Sonata nº 10 em Ré
Allegro inocente

fig. 363

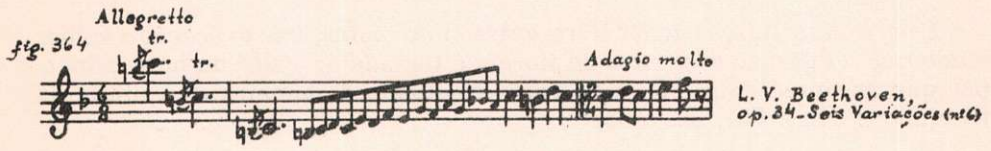
J. Haydn,
Sonata nº 1 em Mi♭ -
Adagio

115 — Cadência.

Semelhante ao "floreio" quanto à sua natureza, distingue-se a **"cadência"** (i.é. o "encadeamento") por dois motivos:

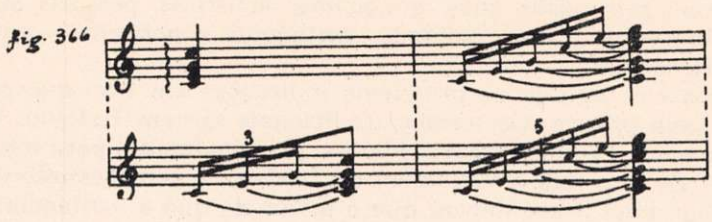
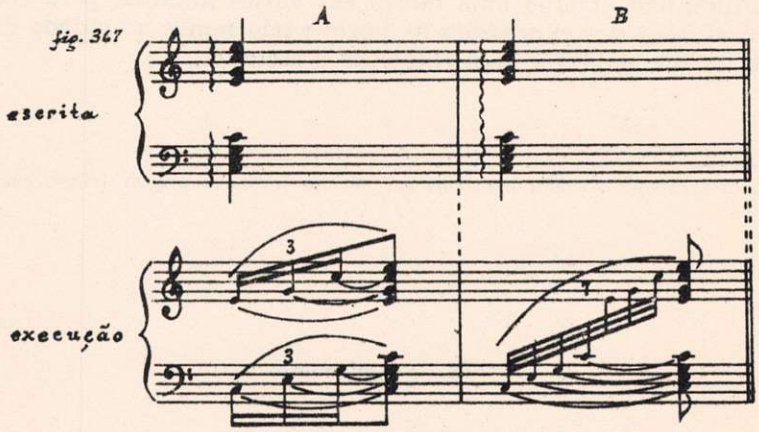
a) é mais extensa;

b) suas notas não obedecem ao compasso, e ocupam o espaço de tempo que exigem os valores das notas que a formam. Como se isso não bastasse, há muitas vezes ainda a observação: "a piacere", deixando ao executante tôda a liberdade rítmica.

A cadência serve para ligar duas partes da mesma peça, ou para preparar o fim da peça. Sempre se apresenta como desenvolvimento "a capricho" duma nota prolongada, ou por fermata, ou por trinado (fig. 364).

116 — Arpejo.

A execução do arpejo imita o modo de tocar na harpa. Pode tratar-se de simples sucessão. Entao sao escritas tôdas as notas (fig. 365).

Quando, porém, há um sinal de arpejo - uma linha vertical, ondulada, antes do acorde, significa isso que as notas tocadas devem ser sustentadas até que se ouça o acorde completo, da primeira até a última nota. Sustentam-se as notas ou pelo pedal de certos instrumentos (piano, harpa), ou segurando as notas com diferentes dedos.

Alguns apresentam também as notas do arpejo em caracteres minúsculos (fig. 366.)

Em músicas escritas sôbre duas pautas, é de observar se as duas devem executar o arpejo ao mesmo tempo (no exemplo: A — a linha ondulada é interrompida) ou uma após outra, sempre sustentando tôdas as notas (B — linha ondulada contínua) (fig. 367).

117 — Interpretação.

Já dissemos em outra ocasião: ao contar os tempos dum compasso, podemos fazer isso devagar ou depressa; de maneira que um compasso quaternário p. é., pode demorar 4 segundos ou 40. Para evitar esta discrepância entre uma execução e outra, há indicações que o autor usa para dizer como êle deseja que sua composição seja executada. Pode usar indicações em referência ao metrônomo (cf. lição 89) ou um termo da linguagem comum (devagar, depressa), ou, ainda a terminologia especìficamente musical (adagio — presto, etc.).

Assim como são necessárias indicações sôbre a velocidade, também se requerem outras sôbre a intensidade do som e o carácter próprio da peça.

Nem por isso teremos reproduções mecânicas. Pois o músico solista ou o regente podem executar as peças, obedecendo a tôdas as indicações do autor, e no entanto, fazer isso em nuances tão finas e tão variadas, de acôrdo com seu gôsto, suas qualidades artísticas pessoais que haverá grande diferença — em qualidade, sentimento e nobreza — entre as várias interpretações.

Damos em seguida as principais indicações em uso que serão completadas pela prática. Os termos tradicionais são em Italiano. Vários autores começam a usar o próprio idioma, principalmente para indicações de carácter. Se isso tem a vantagem de facilitar a compreensão do músico, traz consigo uma desvantagem que é maior do que a vantagem: a música é uma das poucas causas que realmente transpõem as fronteiras dos países, das raças e das línguas. A prática demonstra que sempre os músicos aprenderam com facilidade os termos italianos sem pensar em política. Afinal não são tantas palavras. Se isso for modificado, poderá ser necessário fazer edições em várias línguas, ou então, pode um gostar do idioma empregado desta língua e outro não, etc.*

Contudo encontrarão uma tabela em vários idiomas, para compreenderem o alcance das expressões (e, porque não temos a vaidade de pensar que com nossas palavras será resolvido o assunto...).

---

* Estamos à vontade ao dizer isso, uma vez que não somos de origem italiana, mas austríaca.

118 — Andamento.

Por motivo da exposição da matéria precisamos tratar separadamente do andamento, do volume do som e da expressão. Na prática, naturalmente terão de reunir tudo isso. Ninguém tocará a peça, cuidando sòmente do andamento justo e depois tornará a tocá-la pensando esta vez se deve tocar piano ou forte, etc. O próprio movimento reflete outras disposições. Examinemos p.ex., um movimento lento: podemos executar êste movimento, simplesmente fazendo movimentos vagarosos (lento) — como que marchando em passo pesado de acôrdo com o caráter grave da cerimônia (grave) — ou para que a sonoridade e a duração das notas ampliem (largo)!

Os vários graus do movimentos hão de encontrar-se entre os dois extremos: devagar — depressa; no meio estará o normal, nosso passo comum ao "andar". Assim teremos cinco fases principais, que podemos observar pelo metrônomo Maelzl:

1)	Largo	= 40 —	72
	Adagio	= 100 —	126
(normal)	**Andante**	= 126 —	152
	Allegro	= 152 —	184
	Presto	= 184 —	208

Entre elas existem nuances, que se exprimem ou com palavras que indicam a modificação: "mais", "menos"; ou com desinências acrescentadas à palavra principal com efeito diminutivo ou aumentativo. O sentido gramatical destas modificados indica quanto se deve aproximar-se dêste ou daquele grau de velocidade.

Como a expressão, o sentimento influe às vêzes, se p.ex., se fala de "allegro con fuoco", "allegro con brio", "allegro appassionato".

Vejamos primeiro as modificações que valem tanto quanto seu sentido gramatical:

TERMO:	SIGNIFICADO
a) **Modificações:**	
poco	pouco
poco a poco	pouco a pouco
piú	**mais**
poco piú	um pouco mais
molto piú	muito mais
non tanto	não tanto
non troppo	não demais
assai	muito, assaz
molto	muito
quasi	quasi
meno	menos
poco meno	pouco menos
sempre	sempre
di nuovo	de novo
abbastanza	bastante
moderato	moderadamente
mosso	movimentado
b) **Andamentos gerais:**	
molto largo	
largo	**largamente**
lento	**lentamente**
grave	**gravemente**
larghetto	(um pouco mais rápido)
adagio sostenuto	...sustentado
adagio molto	
adagio	(um pouco mais rápido do que "lento")

TERMO:	SIGNIFICADO:
commodo	còmodamente
andante con espressione	
andante sostenuto	
andante	**andando**, seguindo
andantino	(um pouco mais rápido do que "andante")
andante poco sostenuto	
andante un poco mosso	
andante con moto	
allegretto	um pouco vivo
allegro moderato molto	
allegro moderato	
allegro non troppo	
allegro non tanto	
allegro	**alegre**, vivo
allegro espressivo	
allegro vivace	
allegro assai	
allegro molto (di molto)	
allegro con moto	

TERMO:	SIGNIFICADO
allegro con fuoco	
allegro con brio	
allegro impetuoso	
allegro appassionato	
allegro agitato	
presto	**rápido**
presto assai	
molto presto	
prestissimo	
presto possibile	
vivace	vivo

c) **Determinadas modificações:**

1) para **diminuir o andamento:**

rallentando	(diminuir o andamento)
ritardando	retardando
ritenuto	retido
allargando	
meno mosso	(diminuir intensidade e andamento)
calando	
mancando	
morrendo	morrendo
smorzando	

TERMO:	SIGNIFICADO:
2) para **aumentar** o andamento:	
animato	animado
piú animato	animando
animando	acelerando
accelerando	mais movimentado
piú moto	
piú mosso	apertado
stretto	apertando
stringendo	apressando
affrettando	mais vivo
piú vivo	cada vez mais alegre
sempre piú allegro	
3) para **suspender** o andamento:	
ad libitum	à vontade
a piacere	livremente
senza tempo	sem tempo definido
4) para **retomar** o andamento:	
a tempo	movimento precedente
lo stesso tempo	o mesmo movimento
1.o tempo	1.o movimento

119 — Volume (Intensidade, Dinâmica).

Neste ponto são mais raras as expressões nos idiomas próprios. Onde são usadas, limitam-se às modificações.

Os dois extremos serão: piano — forte.

1) **Termos gerais**

SINAL:	TERMO:	SIGNIFICADO:
ppp	pianissimo possibile	
pp	pianissimo	
p	**piano**	**baixo**, fraco
	poco piano	fraca intensidade
mp	mezzopiano	meio baixo
	sottovoce	
	mezza voce	à meia voz
	non piano	
mf	mezzoforte	meio forte
	non forte	não forte
	poco forte	pouco forte
	meno forte	menos forte
f	**forte**	**forte**
	piú forte	mais forte
ff	fortíssimo	fortíssimo
	tutta la forza	com toda a força
fff	fortissimo possibile	forte quanto possível

SINAL ·	TERMO:	SIGNIFICADO:
2)**Modificações gerais:**		
	piú	mais
	meno	menos
3) **Modificações especiais:**		
a) para **aumentar** o volume:		
cresc.	crescendo	aumentando (o som)
	acrescendo	
rinforz.	rinforzando	reforçando (o som)
	poco a poco piú forte	pouco a pouco mais forte
	sempre più forte	sempre mais forte
	forzato	forte de repente
sf	sforzando	
	marcato	acentuando com vigor e depois suavizando
b) para **diminuir:**		
dimin., dim.	diminuendo	diminuindo
decresc.	decrescendo	decrescendo
	piú piano	mais baixo
	sempre meno forte	
	calando	emudecendo
	mancando	faltando
	deficiendo	perdendo
	morrendo	morrendo
smorz.	smorzando	
	diluendo	diluindo-se
	estinto	apagado
	estinguendosi	extinguindo-se

120 — Expressão (Caráter).

Alguém pode falar com pressa porque está ansioso para contar ao outro sua felicidade; mas também, porque está muito aflito e precisa urgentemente de auxílio. Assim pode também, na música o movimento e o volume de voz ter por motivo variadíssimos sentimentos a serem expressos. Êstes sentimentos, estas disposições de ânimo podem corresponder à pessoa descrita (p.ex. no drama lírico), ou à impressão recebida pelo autor, compositor, ao ver estas paisagens, ouvir certas narrações, fazer determinadas reflexões, etc. Em todo caso devem ser levados em conta por ocasião da execução da peça.

Como o executante, regente, músico ou cantor, os exprime, é seu segredo. Depende de seu preparo técnico, de sua cultura musical geral, de sua faculdade de sentir e de se expressar, de comunicar aos ouvintes seus sentimentos. Há peças que dispensam o virtuosismo, há executantes que

são artistas antes de receber cultura musical (Mozart — criança...), mas ninguém será artista sem altas qualidades na interpretação musical: ela não pode faltar, nem ser exagerada.

Para saber os limites justos que devem orientar a maneira pessoal do artista ao interpretar o pensamento do autor, há indicações, das quais damos algumas:

TERMO:	SIGNIFICADO:
amabile	amável
affetuoso	afetuoso
amoroso	amoroso
agitato	agitado
appassionato	apaixonado
ardito	(com ardor)
brillante	brilhante
con brio	com brio
brioso	brioso
cantabile	cantando

TERMO:	SIGNIFICADO:
cappriccioso	caprichoso
con anima	com alma
con fuoco	com fogo
con moto	com movimento
con spirito	com espírito
con allegrezza	com alegria
con bravura	com bravura
con calore	com calor
con delicatezza	com delicadeza
con gusto	com gôsto
con dolore	com dor
con duolo	com tristeza
con grazia	com graça
con tenerezza	com ternura
con moto	com vida, movimento
delicato	delicado
disperato	desesperado
dolce	doce
dolcissimo	muito doce
doloroso	doloroso
dramatico	dramático
energico	enérgico
espressivo	expressivo
con espressione	com expressão
furioso	furioso

TERMO:	SIGNIFICADO:
giocoso	brincado
grazioso	gracioso
imperioso	imperioso
innocente	inocente
legato	ligado
legatissimo	muito ligado
leggiero	leve
lagrimoso	lacrimoso
languido	lânguido
lugubre	lugubre
lusingando	carinhoso
malinconico	melancólico
mesto	triste
maestoso	majestoso
mosso	animado
nobile	nobre
patetico	patético
pesante	pesado
pomposo	pomposo
religioso	religioso
risoluto	resoluto
rustico	rústico
scherzoso	brincando
scherzando	brincando
semplice	simples
solenne	solene
staccato	destacado
stringendo	apertando
sostenuto	sustentando
tenuto	prendendo o som
teneramente	ternamente
tempo giusto	movimento preciso
tranquillo	tranquilo
triste	triste
tristemente	tristemente
veloce	veloz
vivace	vivaz
vivo	vivo
vivacissimo	muito vivo

CAPÍTULO VI

ENTRANDO NA PRÁTICA

Durante os ensaios é frequentemente necessário que o regente dê explicações ou faça correções que se referem a determinadas partes da peça musical. Para que compreendam as diversas indicações dadas por êle, precisam conhecer alguns têrmos especiais.

121 — As músicas.

Os músicos têm, como todos os artistas, a fama de relaxados. Não sei quanto isso corresponde à verdade. Certamente, porém, não provém isso da música, pois esta é muito ordenada: cada cousa tem seu lugar e seu nome. Vejam a "música", esta fôlha impressa ou escrita, cheia de sinais!

O conjunto de 5 linhas (ou, no Canto Gregoriano — 4 linhas) com seus respectivos espaços chama-se "pauta".

A reunião de várias pautas (2, 3... 10...) é chamada "sistema". O motivo desta reunião pode ser, porque mais vozes cantam ao mesmo tempo, (ocupando cada voz uma pauta própria, estando, as vezes, as notas para duas vozes, numa pauta). No piano temos uma pauta (em clave de Sol) para a mão direita, e outra (em clave de Fá) para a esquerda.

O sinal que liga as duas pautas em músicas para piano, chama-se "chave", não "clave". A união de pautas com música vocal marca-se com outros sinais de várias maneiras. Ainda há um sinal (//) para separar bem um sistema de mais pautas do sistema seguinte.

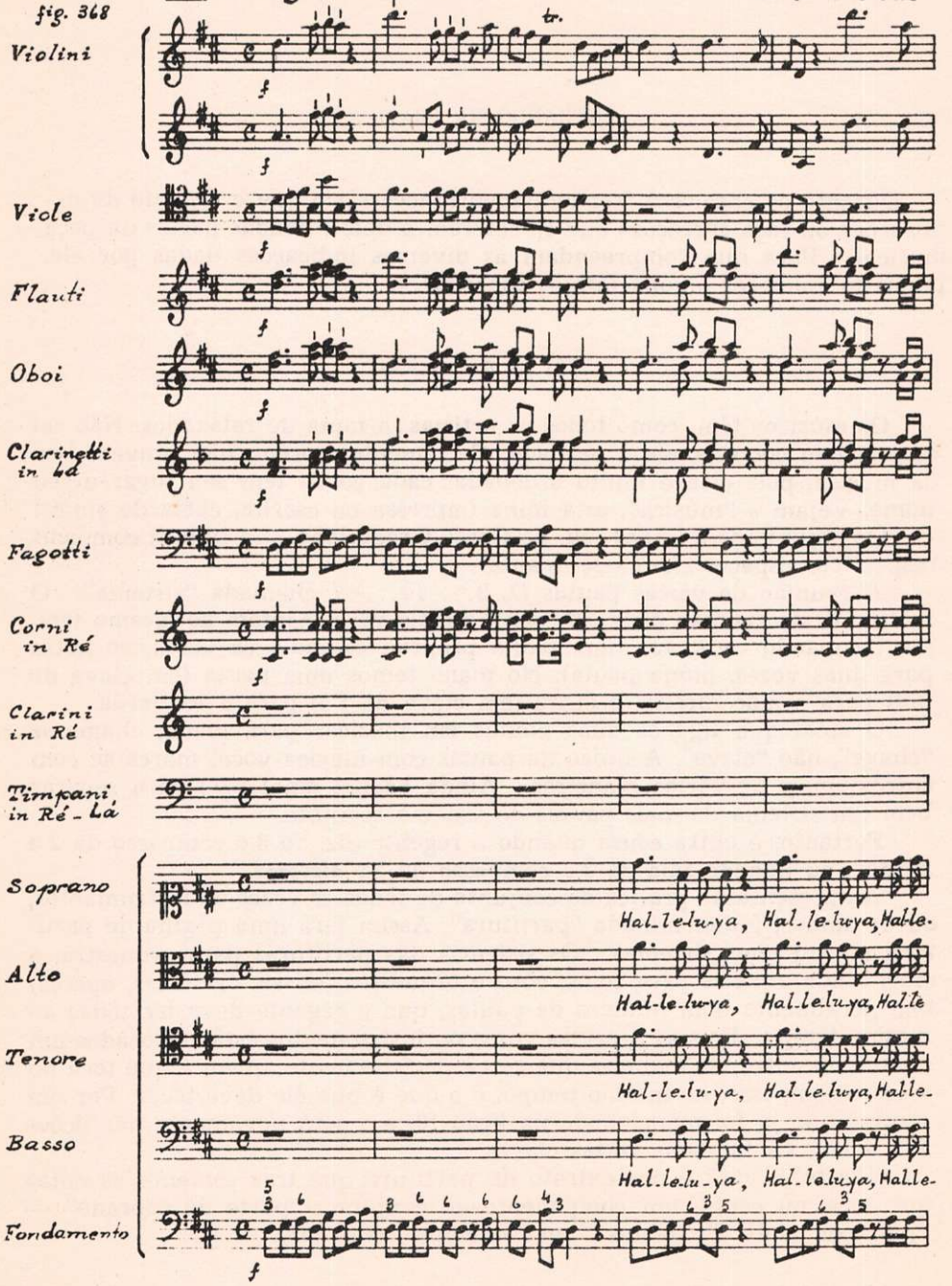
Portanto, é outra cousa quando o regente diz: "o 3.o compasso da 2.a **pauta**", ou quando fala do 3.o compasso do 2.o **sistema**.

A apresentação gráfica do conjunto de tôdas as vozes ou instrumentos, ou de ambos, é denominada "partitura". Assim terá uma página de partitura um ou mais sistemas. Os sistemas das partituras para orquestra, e mais ainda aquelas para solos, côro e orquestra (missa, oratórios, óperas) têm geralmente bom número de pautas, que o regente deve ler tôdas ao mesmo tempo. Pois as diversas vozes ou instrumentos estão colocados um abaixo do outro, de maneira que se vê perfeitamente, quem é que toca no mesmo compasso, no mesmo tempo, e o que é que êle deve tocar. Por um motivo que já foi mencionado na lição 10, e o será novamente nas lições 123 e 128, há também várias claves.

"Parte", "voz" é um extrato da partitura que traz sòmente as notas que toca, ou canta, um componente do conjunto: "parte do soprano" — "parte do violino". Damos um exemplo (fig. 368).

"O Messias"
revisão feita por W. A. Mozart.

Côro. Allegro moderato. F. G. Haendel

fig. 368

122 — Vozes e música vocal.

Há dois grandes grupos de vozes: masculinas de um lado, infantis e femininas, do outro.

As vozes masculinas se dividem em: Tenor, Barítono e Baixo, sendo possível uma subdivisão de cada um dêles, como Tenor I, Tenor II.

As vozes infantis ou femininas são divididas em Soprano, Meio-Soprano e Contralto, também permitindo subdivisões. As vêzes, principalmente em obras antigas, encontramos também a expressão "cantus" — "altus", e veremos pelas circunstâncias se estão reunidos Soprano e Contralto (com a melodia... canto) contra um certo numero de vozes masculinas, ou se são sinônimos de Soprano ou Contralto.

Podem cantar vozes com acompanhamento de instrumentos, de um ou mais, também sem acompanhamento; neste último caso fala-se de canto "a cappella".

Quando uma pessoa canta sòzinha, é um "solo". Pequenos conjuntos até 8 vozes, i.é. 8 pessoas, chamam-se "glee" (inglês), ou "madrigal". Um conjunto maior tem o nome de "coro"; se êste canta sòmente "a cappella", vem a ser denominado "coro orfeão".

Há músicas escritas para coro duplo, triplo etc. Êstes diversos coros podem ser de composição idêntica ou diversa.

Quando cantam sòmente homens, ou sòmente crianças e senhoras, trata-se de execução a "vozes iguais". Caso contrário temos um "coro misto": vozes infantis (ou femininas) junto com vozes masculinas.

Por isso é mais prático se a composição indica exatamente quem deve cantar. Faz-se isso pelas iniciais:

S — Soprano	T_1 — Tenor I
MS — Meio-Soprano	T_2 — Tenor II
C — Contralto	Bar — Barítono
	B — Baixo

E' melhor e mais simples do que a indicação: "para 3 vozes iguais" — "para 4 vozes mistas". Pois:

3 vozes iguais podem ser : S MS C - T Bar B - T_1T_2 B — T_1T_2Bar -etc.;

4 vozes mistas podem ser : SCTB — ST_1T_2 B — ST Bar B, etc.

Se a peça realmente pode ser cantada por conjuntos masculinos, infantis ou femininos, escreva-se isso: "TBar B ou S MS C".

O conjunto SCTB é chamado simplesmente "quarteto vocal".

Elementos do côro:

vozes:

infantis } *Soprano — Meio-soprano — Contralto*
femininas } *(S) (MS) (C)*

masculinas: Tenor Barítono Baixo
(T) (Bar) (B)

glee (madrigal) — coro — coro-orfão — coro duplo, etc.

vozes iguais — vozes mistas

quarteto vocal: SCTB

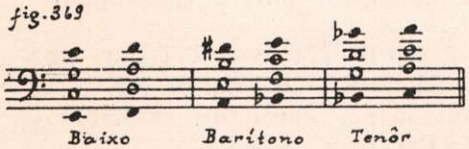
123 — Extensão das vozes.

Qual é o motivo para distinguir p.ex., a voz de Soprano da voz de Contralto, se ambos são próprias de criança, ou de senhora ? Há dois motivos para isso: extensão e timbre. Falemos primeiro da extensão.

Extensão significa o número de notas (sons) que alguém consegue cantar desde a mais grave até a mais aguda.

Algumas das notas que estão dentro do âmbito duma voz, são cantadas com mais facilidade do que outras. São as notas da região central (média), acessíveis a todos os cantores desta voz; enquanto as notas mais graves, ou mais agudas causam dificuldade, menor ou maior conforme o cantor. Isso depende de disposição natural, estudo e treino. Na fixação destas regiões: "registro médio, grave e agudo", não concordam de todo os autores. Comparem alguns gráficos.

O registro médio, onde todos os componentes de certa voz cantam sem dificuldade é chamado "tessitura" (figs... ..369, 370, 371, 372).

fig. 369

H. Riemann:
Teôria geral da música.

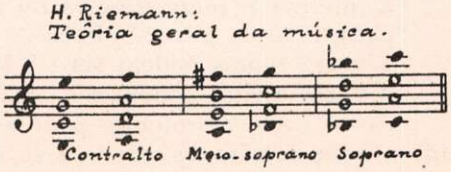
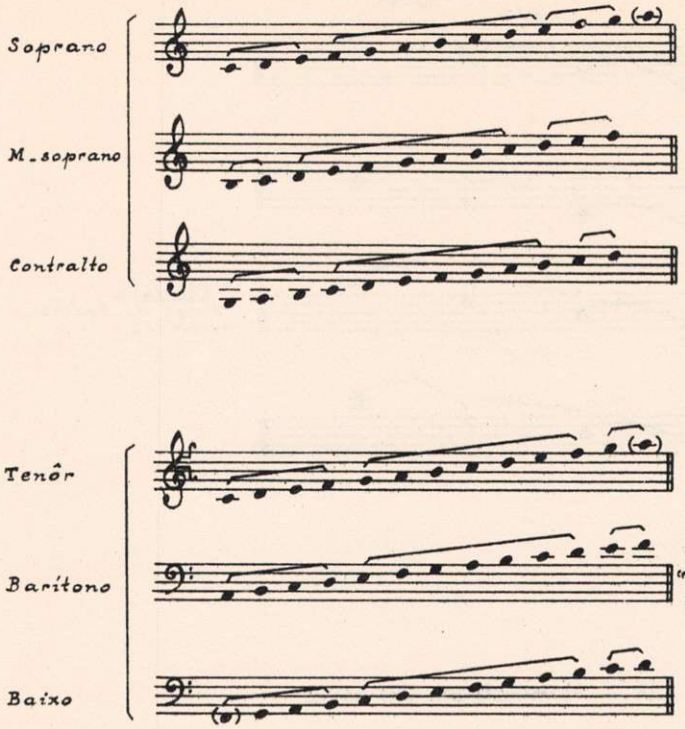
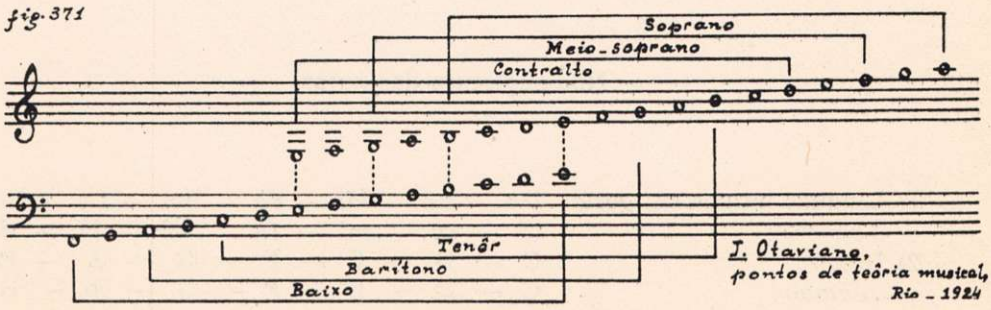



fig. 370

D. Lavinio Virgili, "Método-teôrico-prático per l'insegnamento della música" — Fermo; 1938.

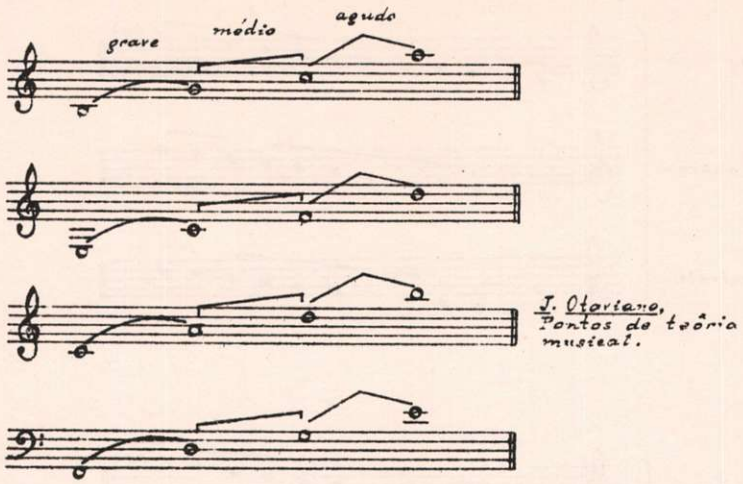
Será interessante saber que este método tem em vista, em primeiro lugar, solfégios e seminários, portanto com têrmos formados por vezes ainda não de todo desenvolvidos.

fig. 371



J. Otaviano, pontos de teôria musical, Rio - 1924

fig. 372



124 — Nomenclatura das notas.

Logo ao iniciar o estudo dêste método, encontraram os nomes das notas.. i.é., em nosso idioma; em outros são chamadas por nomes diferentes.

Não é inútil saber êstes nomes estrangeiros porque frequentemente queremos comprar músicas impressas e editadas em países de outra lingua e, para compreender os catálogos, fazer as encomendas, verificar se veio o que pedimos, precisamos saber os têrmos. Aliás, não é tão difícil assim.

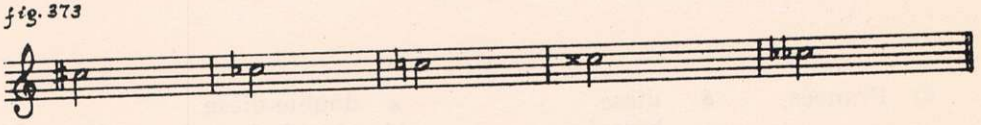
Nomenclatura das notas:

1) Línguas latinas em geral:	Dó — Ré — Mi — Fá — Sol — Lá — Si
Francês :	ut — rè — mi — fà — sol — là — si
2) Inglês :	C — D — E — F — G — A — B
Alemão :	C — D — E — F — G — A — H

125 — Nomenclatura das alterações e das notas alteradas.

1) Português, Espanhol: ♯ sustenido — x dobrado sustenido
♭ bemol — ♭♭ dobrado bemol (fig. 373).
♮ bequadro

fig. 373

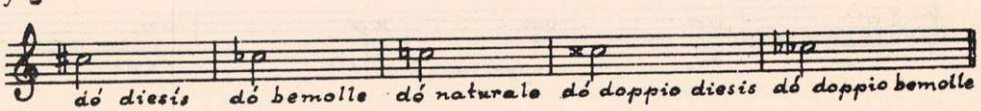


Português: Dó sustenido Dó bemol Dó (natural) Dó dobrado sustenido Dó dobrado bemol
Espanhol: Dó sostenido Dó bemol Dó natural Dó doble sostenido Dó doble bemol

Nota: Veja a proposta no fim da lição.

2) Italiano: ♯ diesis — x doppio diesis (fig. 374)
♭ bemolle — ♭♭ doppio bemolle
♮ bequadro

fig. 374



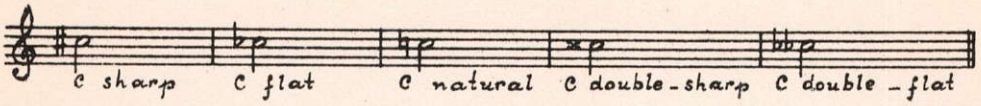
dó diesis dó bemolle dó naturale dó doppio diesis dó doppio bemolle

3) Inglês:

♯	sharp	𝄪	double-sharp
♭	flat	♭♭	double-flat
♮	natural		

(fig. 375).

fig. 375

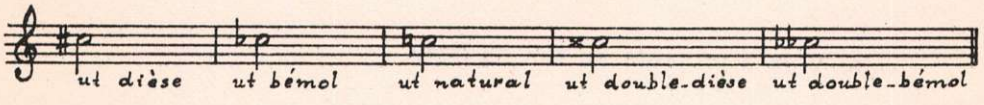


4) Francês:

♯	dièse	𝄪	double-dièse
♭	bemol	♭♭	double-bemol
♮	bécarre		

(fig. 376)

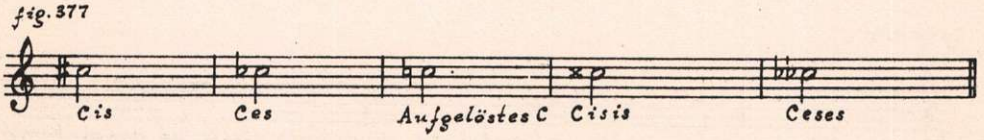
fig. 376



5) Alemão:

♯	Kreuz	𝄪	Doppelkreuz
♭	Be	♭♭	Doppelbe
♮	Aufloesungszeichen		

(fig 377).

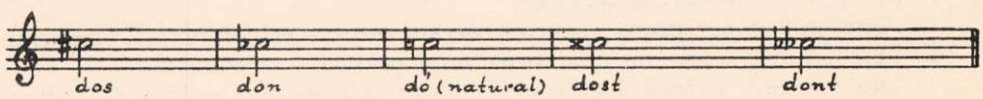
fig. 377

Em Alemão acrescenta-se ao nome da nota a sílaba
"is" para exprimir alteração ascendente simples,
"isis" " " " " dupla
"es" " " " descendente simples,
"eses" " " " " dupla,

Há uma exceção no caso do H (Si) que se chama regularmente "His" e "Hisis" com alteraçãc ascendente, mas "Be" e "Bes" com alteração descendente (aproximando-se da nomenclatura inglesa, não sem perigo de confusões — "B" ing. = Si; "Be" alemão = Si bemol).*

* Para as línguas latinas propôs Frei Pedro Sinzig O.F.M. em seu "Dicionário Musical" (Edit. Kosmos. Rio de Janeiro, 1947 — id. na revista "Música Sacra", Petrópolis 1946, p. 101) um sistema de nomenclatura semelhante ao alemão que consiste um acrescentar letras aos nomes das notas para suprimir alterações:
"s" para exprimir alteração ascendente simples
"st" " " " " dupla
"n" " " " descedente simples
"nt" " " " " dupla
Exceção há sòmeste para o Sol:
"sos" em lugar de sols",
"son" em lugar de soln".

A única dificuldade para a fonética latina são as consoantes duplas: "nt" e "st"; é, porém, pequena em comparação com a vantagem para o solfejo e a indicação rápida das notas por palavras (fig. 378).

fig. 378



Nota: ♮ = Português : bequadro
Italiano : bequadro
Espanhol : becuadro
Inglês : natural
Francês : bécarre
Alemão : Auflösungszeichen

A título de complemento damos ainda os têrmos para "modo maior" e "modo menor". Há diferença pròpriamente dita, só entre a lingua alemã e as demais linguas que usam tôdas um têrmo equivalente a "maior" e "menor".

	Modo maior	Modo menor
alemão:	Dur	Moll
italiano:	maggiore	minore
português:	maior	menor
espanhol:	mayor	menor
inglês:	major	minor
francês:	majeur	mineur

126 — Fixação de uma nota no teclado.

(O "Dó" da fechadura)

Falando duma nota, é necessário acrescentar mais alguma informação para ouvir exatamente o som desejado.

Experimentem: chamem p.ex. três ou mais pessoas que conhecem o teclado e digam ao primeiro: toque um "Dó"; depois repitam o mesmo convite ao segundo e ao terceiro. Poderá acontecer que um deles toque um "Dó" bem agudo, outro um "Dó" no centro e o terceiro um "Dó" grave (no lado esquerdo do teclado).

Querendo tocar peças musicais, erram muitos principiantes, começando uma Oitava acima ou abaixo da nota prescrita pelo autor.

No entanto, é fácil localizar as notas iniciais: no centro do instrumento (piano, harmônio, órgão, etc.) costuma haver uma fechadura. O "Dó" mais próximo chamaremos "Dó da fechadura". Êste, por sua vez, servirá para encontrar outras notas.

Quanto à escrita, está o "Dó da fechadura" na clave de Sol na 1.a linha complementar abaixo da pauta. Na clave de Fá está na 1.a linha acima da pauta. De maneira que são de altura tonal idêntica (fig. 379):

fig. 379

No que diz respeito ao modo de achar outras notas, observem o exemplo (fig. 380).

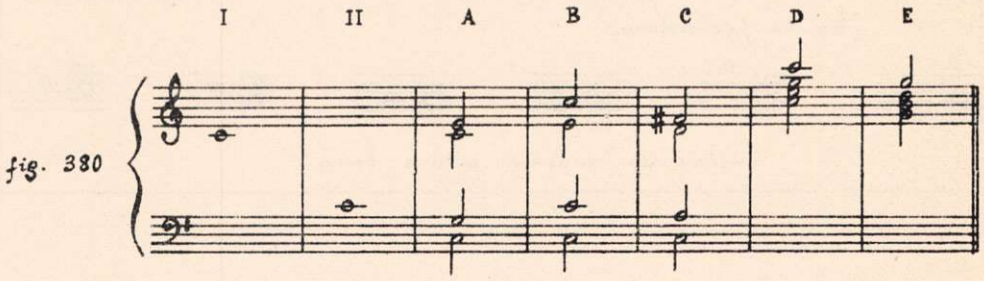



fig. 380

No exemplo "A" temos duas notas de Dó. O "Dó da fechadura" está na clave de Sol. Coloque o dedo nesta nota de referência do teclado. As outras notas serão identificadas de acordo com sua relação ao "Dó" da fechadura ou notas já colocadas: o Mi está uma Terça acima do "Dó da fechadura", o Dó grave está na Oitava abaixo do "Dó da fechadura" e o Sol está uma Quinta acima dêste Dó grave.

No exemplo "B" temos a nota de referência na voz superior da mão esquerda. Um Dó está uma Oitava abaixo; a mão direita toca o Dó que está uma Oitava acima do "Dó da fechadura"; e o Mi encontra-se uma Sexta abaixo do "Soprano".

No exemplo "C" não há "Dó da fechadura". O Dó grave é uma Oitava abaixo da nossa nota orientadora. Dêle subimos uma Sexta para o Lá da mão esquerda; na direita temos o Ré logo acima do "Dó da fechadura"; e, por fim, uma Terça acima desta nota, o Fá sustenido.

O acorde do exemplo "D" tem o Dó mais grave uma Oitava acima da nota de referência; por êle são encontradas as demais notas.

O acorde do exemplo "E" tem como nota mais grave o Sol, uma Quinta acima do "Dó da fechadura".

Êste "Dó da fechadura", tão prático para os instrumentos de teclado, tem ainda outra qualidade orientadora: é o Do da "clave de Dó" em qualquer linha (fig. 381).

fig. 381

Para termos uma idéia exata da altura tonal dêste "Dó da fechadura", comparemo-lo com "Lá do diapasão". Esta nota, que serve de referência a todos os instrumentos e vozes, está uma Sexta acima do "Dó de Fechadura".

O "Lá do diapasão":
uma Sexta acima do "Dó da fechadura"

O "diapasão" (pequeno instrumento de percussão) ou o "corista" (pequeno instrumento de sópro), (fig. 382, 383, 384) sendo que em português se usa o primeiro nome por ambos os modêlos, dão o "Lá normal", estabelecido por uma combinação internacional. Êste corresponde ao som, produzido por 880 vibrações (fig. 385) — 440 vibrações completas — dum corpo elástico.* Em nosso caso o corpo vibratório é a varinha de aço do diapasão ou a palheta do corista (fig. 382, 383, 384). Pelo intervalo dêste "Lá normal'" identificam-se as outras notas mais graves e mais agudas.

fig. 382

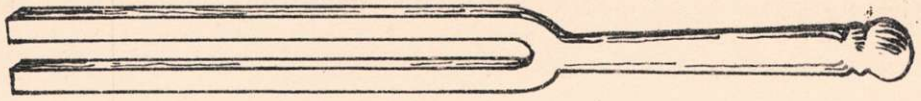


fig. 383

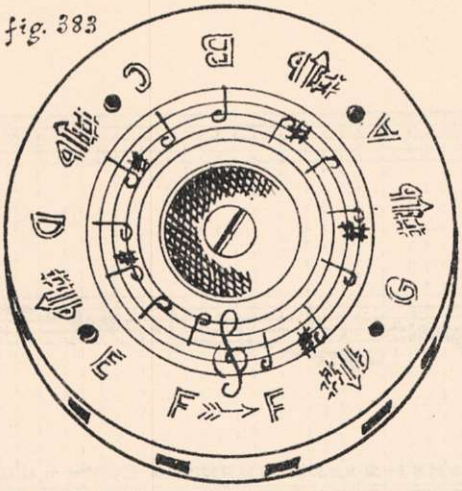


fig. 384

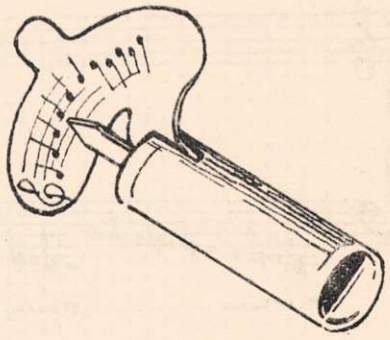
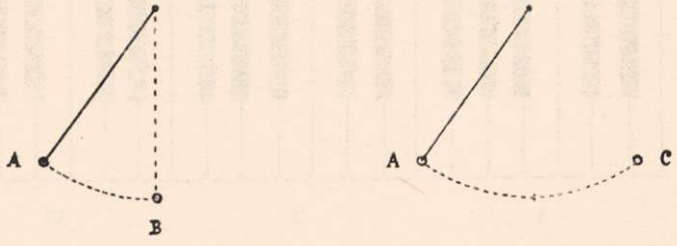


fig. 385



* As vibrações tambem são chamadas "Hertz" (Heinrich Hertz, físico alemão — 1857-1894).

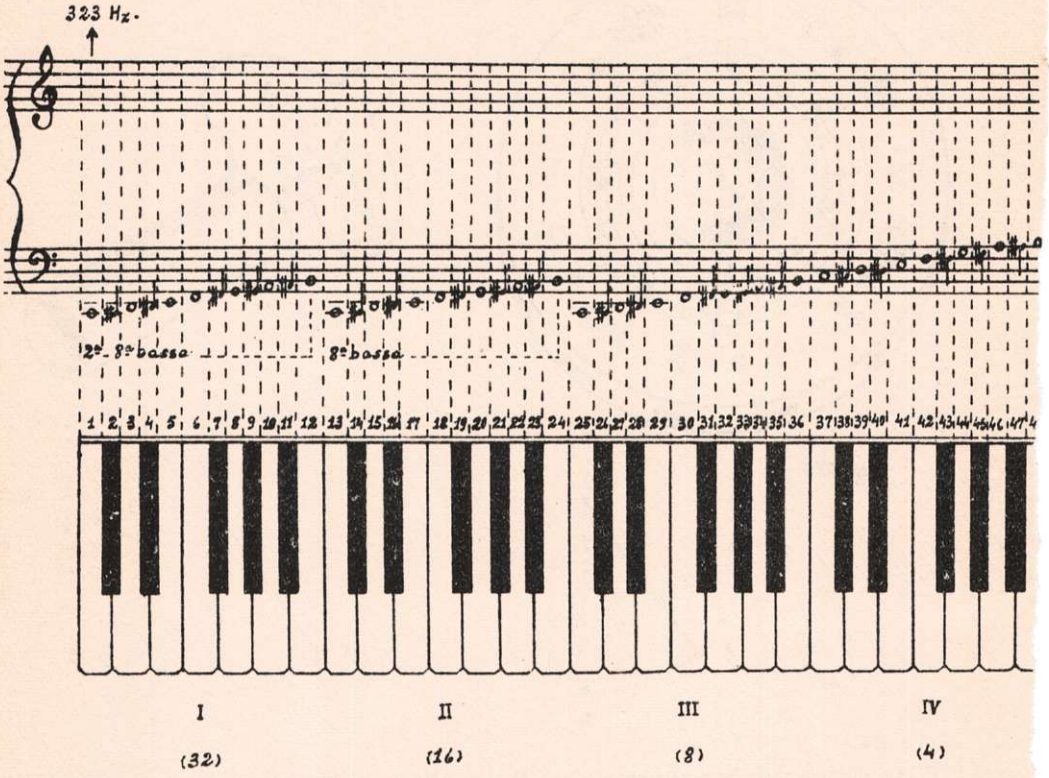
127 — Fixação do som por palavras e sinais.

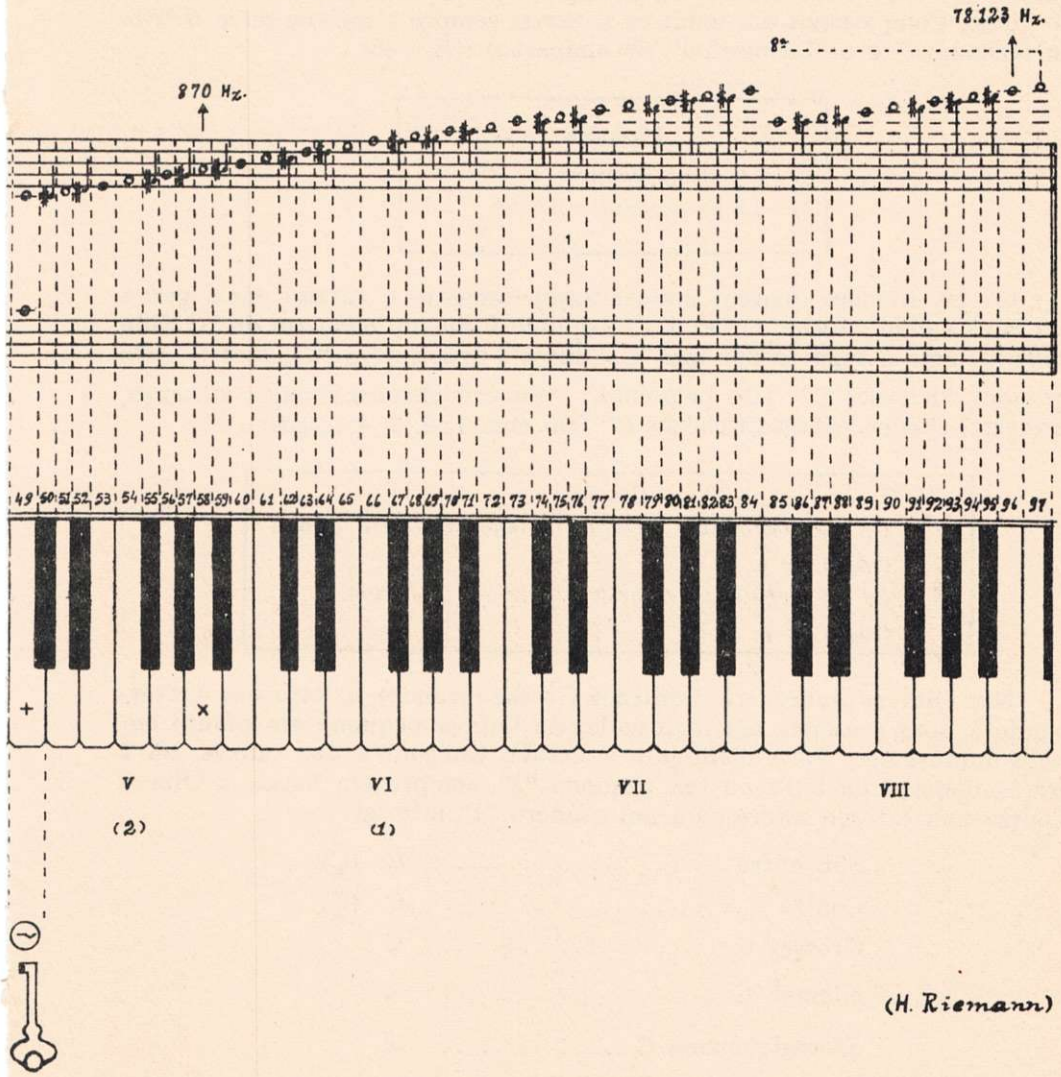
Na lição anterior vimos que a qualquer nota escrita na pauta corresponde um determinado lugar no instrumento e uma certa altura tonal.

A mesma exatidão é necessária ao falar de notas, ou ao escrevê-las sem sinais musicais. Como as notas aparecem tantas vêzes, quantas Oitavas o instrumento possue, pois em cada uma delas se repetem as sete notas básicas, consiste o problema em fixar a Oitava à que pertence a nota em questão.

Infelizmente falta uniformidade também neste ponto. Se para o uso diário basta saber o método adotado no país, precisam-se, contudo, conhe-

fig. 384


323 Hz.
2ª 8ª bassa
8ª bassa
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47
I
(32)
II
(16)
III
(8)
IV
(4)


78.123 Hz.
8ve
870 Hz.
49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97
+
×
V
VI
VII
VIII
(2)
(1)

(H. Riemann)

cer os sistemas diferentes do próprio, para poder compreender escritos feitos em outras linguas, e traduzí-los com exatidão (verão a confusão que uma tradução literal seria capaz de ocasionar).

a) Riemann, em sua "Teoria geral da música", dá simplesmente um número a cada altura tonal, tomando por base a extensão por 8 Oitavas do piano. Comparemos em todos os sistemas sempre a mesma nota: o "Dó da fechadura" e o "Lá normal" (do diapasão) (fig. 386).

Riemann:

1) *Dó da fechadura: n.º 49*
2) *Lá do diapasão: n.º 58*

b) Os alemães querem indicar explìcitamente o carater mais grave ou mais agudo do som. O Dó n.o 1 segundo Riemann chamam de "C Subcontra"; êste é seguido por um "C Contra"; depois vêm "Grosses C" (Dó grande), "Kleines C" (Dó pequeno), "eingestrichenes, zweigestrichenes, dreigestrichenes, viergestrichenes C" (Dó com 1, 2, 3, 4 traços).

Alemães:

1) *Dó da fechadura: "eingestrichenes C" (Dó com 1 traço)* = $\bar{c}$
2) *Lá do diapasão: "eingestrichenes A" (Lá com 1 traço)* = $\bar{a}$

Nas Oitavas Subcontra, Contra e Grosse (grande), a letra que corresponde à nota é escrita em maiúscula; da Oitava pequena em diante em letra minúscula. Para distinguir a Oitava Subcontra das outras, há 2 traços debaixo da letra ou um pequeno "2", sempre em baixo; a Oitava Contra tem 1 traço inferior ou um número "1" inferior:

Subcontra ..... $_2C$ ($\underline{\underline{C}}$)
Contra ..... $_1C$ ($\underline{C}$)
Grosses C C
Kleines C c
Eingestrichenes C ..... $\bar{c}$
Zweigestrichenes C ..... $\bar{\bar{c}}$
Dreigestrichenes C ..... $\bar{\bar{\bar{c}}}$
Viergestrichenes C ..... $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$

c) Franceses: usam um sistema semelhante àquele dos alemães, havendo maior simplicidade nos sinais: caracterizando a Oitava Subcontra com "-2", e a Oitava Contra com "-1", dão às demais Oitavas números positivos até "6".

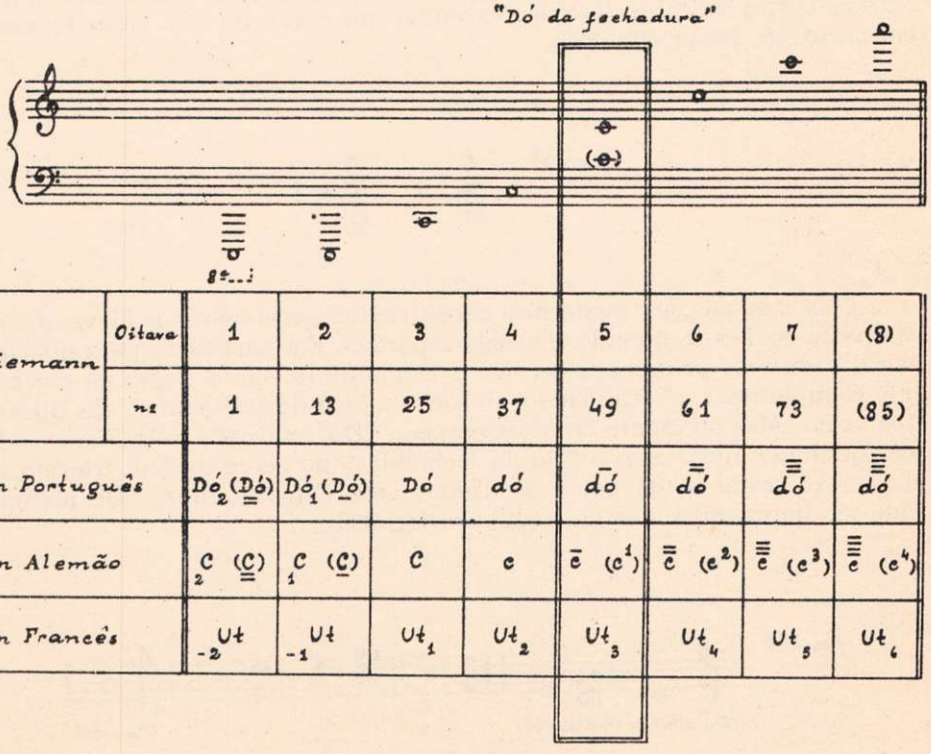
Franceses:
1) Dó da fechadura: Ut 3
2) Lá do diapasão: Lá3

d) Portugal e Brasil: como os Franceses

Portugal e Brasil:
1) Dó da fechadura: $Dó_3$
2) Lá do diapasão: $Lá_3$

Vejamos um quadro comparativo dos três sistemas (fig. 387).

fig. 387

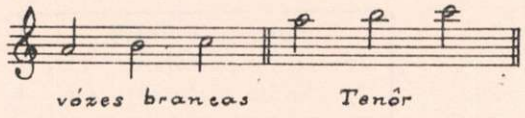


Riemann	Oitava	1	2	3	4	5	6	7	(8)
	nº	1	13	25	37	49	61	73	(85)
em Português		$Dó_2$ (Dó)	$Dó_1$ (Dó)	Dó	dó	dó	dó	dó	dó
em Alemão		C_2 (C)	C_1 (C)	C	c	c (c¹)	c (c²)	c (c³)	c (c⁴)
em Francês		Ut_{-2}	Ut_{-1}	Ut_1	Ut_2	Ut_3	Ut_4	Ut_5	Ut_6

128 — Realidade e ilusão (Altura real e costume de escrever).

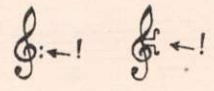
Pelo fato de estarem as vozes masculinas uma Oitava mais baixas do que as vozes brancas (vozes infantis e femininas), precisam os homens fazer um esfôrço descomum, nem a todos accessível, para cantar em uníssono uma nota com o Soprano ou Contralto, que êstes cantam com extrema facilidade (p.ex. fig. 388).

fig. 388

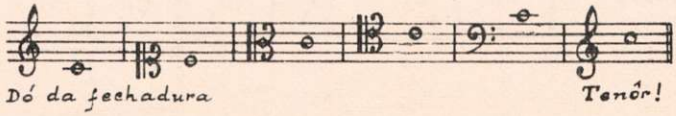


Para corresponder de alguma maneira à impressão de grande altura de notas que são **relativamente** agudas, i.é. para vozes masculinas, escrevem-se estas uma Oitava acima de sua altura real. Por êste motivo introduzem certos editores ligeiras variantes na clave do Sol, quando usada em partes de Tenor (fig. 389).

fig. 389



Pois nas edições modernas encontramos geralmente a clave de Sol na parte do Tenor, quando esta está separada. Em partituras para quarteto vocal com duas pautas apenas fica o Tenor junto com o Baixo na clave de Fá. Comparemos a "realidade e ilusão" no "Dó da fechadura" nas diferentes vozes. Mas enquanto transcrevemos o "Dó" marcado pela clave de Dó em qualquer linha com o "Dó da fechadura" na clave de Sol, transcrevemo-lo, ao tratar-se de parte de Tenor, uma Oitava acima. De maneira que são notas uníssonas na realidade (fig. 390):

fig. 390

Também nas músicas para instrumentos é costume escrever, conforme o caso, uma Oitava, ou outro intervalo acima ou abaixo da altura real, p. ex para Contrabaixo ou Flautim, respectivamente. Porque? Para evitar o trabalho de escrever tudo ou quasi tudo nas linhas complementares, pouco favoráveis à leitura, e, no entanto, necessárias pelo caracter dêstes instrumentos, caso não se usar o referido estratagema.

129 — Outra ilusão: o semitom.

Não é pròpriamente uma ilusão, mas um cálculo ligeiramente inexato sôbre a relação entre semitom cromático e diatônico (cf. lição 16). Como explica o gráfico (fig. 391), separam o Dó # do Dó natural $\frac{5}{9}$ da distância total entre Dó e Ré. Também o Ré ♭ dista $\frac{5}{9}$ de Ré natural.

Assim temos de Dó a Dó # = $\frac{5}{9}$ da distância,

mas de Dó a Ré ♭ = $\frac{4}{9}$ " "

Ou seja: ao semitom cromático correspondem $\frac{5}{9}$ da distância,

" " diatônico " $\frac{4}{9}$ (fig. 392)

fig. 391

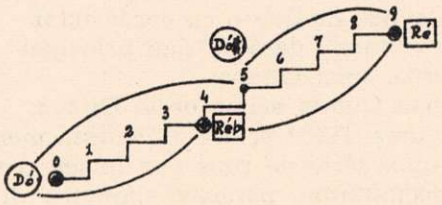


fig. 392

De onde resulta, que a "enarmonia" entre Dó e Ré p.ex. não é completa. Por outro lado não é necessário exagerar a diferença, que é apenas a nona parte dum semitom! E' pràticamente imperceptível ao nosso cuvido.

Por isso foi, durante a evolução do fabrico de instrumentos de teclado, principalmente de piano, "abolida", não levada em conta. Os fabricantes preparam uma corda e a respectiva tecla que corresponde tanto ao Dó♯ como ao Ré♭ (para ficar no nosso exemplo). Como êstes instrumentos alteram ligeiramente o som, nivelando-o entre os dois extremos: Dó e Ré, foi chamado o instrumento "cravo bem temperado" (... piano... nivelado, de som um pouco modificado...). Agora compreenderão o título da obra imortal de J.S. Bach: 24 Prelúdios e Fugas para "Cravo bem temperado".

Tècnicamente exprime-se isso na fórmula:

Dó — Dó ♯ : 5 comas *Ré — Ré ♭ : 5 comas*
Dó — Ré ♭ : 4 comas *Ré — Dó ♯ : 4 comas*

130 — Origem do som e sons harmônicos.

Sabemos que o som tem sua origem na vibração ou duma corda, ou dum pedaço de metal (palheta, tubo metálico), ou duma peça de madeira (palheta de madeira). Quanto mais rápida for a sucessão das vibrações, tanto mais agudo será o som. O $Dó_{-1}$ (Ut_{-1}, Dó Subcontra) é o resultado de

32, 3 vibrações por segundo; o $Si_{\overline{\overline{\overline{0}}}}$ ($\overline{\overline{\overline{H}}}$) de 78.123 vibrações por segundo. E há sons acima e abaixo dêstes limites que nosso ouvido não percebe mais.

Um objeto de pouco comprimento poderá repetir mais ràpidamente as vibrações do que outro que é muito comprido. Por isso toca p.ex. o violinista com os dedos da mão esquerda em certos pontos da corda, para que entre sòmente esta parte (mais ou menos comprida, sempre menor do que a corda total) em vibração pelo movimento do arco, e produza desta maneira um som mais agudo do que o da corda total.

A corda inteira vibrando dará o "som principal" (ou "fundamental");
a metade da corda: uma Oitava;
a terça parte: uma Quinta acima desta Oitava;
a quarta parte: uma Terça acima da Quinta mencionada, etc.

Aparece então uma série de sons que levam o nome de "sons harmônicos", "sons concomitantes, parciais, aliquotas" (fig. 393).

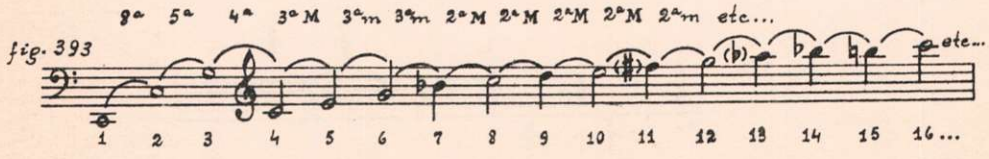


fig. 393

Têm o nome de "parciais", porque resultam da vibração duma **parte** do corpo sonoro; "harmônicos", "concomitantes", porque aparecem também **junto com a nota principal.** Quer dizer: se alguém toca, como se supõe na (fig. 393), Dó, aparecem ao mesmo tempo tôdas as notas da série harmônica (as notas escritas como semínimas são menos afinadas).

Claro que são de pouca intensidade (volume); por isso não fiquem os leitores destas explicações admirados, se nunca ouviram estas notas. Mas, sabendo agora do fato, ouçam com atenção ao tocar uma nota no piano, ou melhor ainda, ao ouvir um sino — e perceberão algumas destas notas.

A doutrina e teoria dêstes sons harmônicos é muito importante, de sorte que sôbre elas se baseia a doutrina dos acordes maiores, menores, etc..

Também a nós interessam por um motivo prático: o timbre.

131 — Timbre.

Uma nota pode ser acompanhada por maior ou menor número de sons harmônicos, por sons harmônicos de maior ou menor intensidade; ou, entre os sons harmônicos que acompanham o som, podem se destacar uns mais do que os outros — sem respeitar a "série". Conforme se verificar um ou outro caso, teremos um "timbre" diferente, mesmo tratando-se da mesma nota, em altura tonal absolutamente igual. Faça cantar um Soprano e um Contralto a mesma nota e verá a diferença do colorido, do caráter do som. Ou faça a experiência com violino e violoncelo.

Por isso conhece-se logo se é uma flauta que toca ou um clarinete, um piston ou um trombone.*

Êste capítulo é de suma importância ao tratar-se da classificação das vozes humanas. Não basta, como infelizmente é feito muitas vêzes, fazer cantar os candidatos escalas e acordes, para separar Sopranos de Contraltos, Tenores e Baixos, pelas notas agudas ou graves que conseguem cantar.

Se bem que, não falta relação entre timbre e extensão, não podem êstes ser considerados idênticos! Schaljapin era um dos mais célebres Baixos, e, no entanto, alcançou o Fá ($Fá_3$) que diversos "Tenores populares" não conseguem cantar.

Comparando a voz do Soprano com aquela do Contralto, e a do Tenor com a outra do Baixo, veremos que o timbre do primeiro (S,T) é mais claro, cristalino, enquanto o do segundo (C,B) dá a impressão de mais escuro, sombrio, velado. Meio-soprano e Barítono, conforme o caso, podem inclinar mais para um ou para outro dos timbres vizinhos.

Chamamos muita atenção para êste ponto. Pois é a diferença do timbre que dá mais graça às figuras estéticas da música, como imitação, contraste e outros, do que a diferença de altura tonal.

* Os instrumentos electrônicos utilizam-se do contrôle sôbre os sons harmônicos para imitar os diversos "registros" do órgão tubular, procurando produzir um som com as qualidades dum violino, duma flauta, etc..

132 — Instrumentos.

Como as vozes humanas, dividem-se também os instrumentos em várias famílias. O critério adotado para a divisão é a maneira pela qual é produzido o som: conforme o material de que é feito o instrumento com seu corpo sonoro e a caixa de ressonância (que serve para aumentar o volume), e de acôrdo com o movimento pelo qual o corpo sonoro é posto em vibração. Assim temos:

I. Instrumentos de cordas.

1. Cordas friccionadas pelo arco: violino, viola, violoncelo, contra baixo;
2. cordas dedilhadas: harpa, violão, guitarra;
3. cordas beliscadas com o "plectro" (pequena lâmina de casco de tartaruga) ou "palheta" (pequenina pá em forma de amendoim, segurada com os dedos polegar e indicador): cítara, bandolim, cavaquinho, banjo, etc.
4. cordas percutidas: piano, cémbalo.

II. Instrumentos de sopro.

A. De madeira:
a) sem palheta: flauta, flautim;
b) com palheta simples (aqui "palheta" em outro sentido do que acima: uma lâmina de cana, ou de metal, segundo o instrumento, que vibra pela ação do sôpro): clarinete, requinta, clarone;
c) com palheta dupla: oboé, corningles, fagote, contrafagote, sarussofone, rotfone.

B. De metal:
a) com bocal: trompete, trompa, cornetim, trombone de vara ou de pistões, oficleide, tuba, corneta, trompa de caça, clarim, saxhorn;
b) com palheta: saxofone.

C. Órgão (tubos de metal ou de madeira);
harmônio (palhetas de metal);
acordeão (palhetas de metal).

III. Instrumentos de percussão.
A. Com som determinado: celeste, carrilhão, xilofone, vibrafone, tímpano, sino (tubular).
B. Com som indeterminado (ruido):
a) com pele: bombo, caixa, tambor, pandeiro;
b) de metal: pratos, tam-tam (gongo chinez), triângulo;
c) de madeira: castanholas, chocalho etc.

133 — Transposição de alguns instrumentos.

Pelo limite dêste livro damos apenas uma explicação geral, para que possam compreender o problema.

Talvez já ouviram falar do "clarinete em Si♭", do "trompete em Fá ", da "requinta em Mi♭", sem compreender o sentido desta medição. E' o seguinte: o "clarinete em Si♭ ", ao tocar uma nota de Dó que está na parte destinada a êste instrumento, produz na realidade um Si♭ ! Quer dizer: o som real está sempre um tom inteiro abaixo da nota escrita (como Si♭ está um tom abaixo de Dó). Portanto precisa-se transpor as partes destinadas a êste instrumento. Enquanto se escreve p.ex.para o violino Dó — Ré — Mi, encontrará o clarinista na sua "parte" Ré — Mi — Fá♯ .

Porque, e para que esta confusão?

Lembre-se: o timbre do som depende de muitas cousas — do material de que é feito o instrumento, do tamanho, da forma, etc.

Por outro lado, a metade duma corda, posta em vibração, dá um som que está uma Oitava acima daquele que produz a corda inteira, motivo pelo qual o violinista coloca o dedo nos lugares que a experiência lhe ensina, como necessário; no violão há sinais incrustados; no piano ou na harpa há em atenção disso cordas mais ou menos compridas para produzir sons de várias alturas tonais.

Mesmo o material de que é feita esta ou aquela corda, assim com sua espessura, influem sôbre o som, de maneira que as diferentes cordas, digamos do violino, produzem cada uma outro som, (Mi — Lá — Ré — Sol), embora sejam tôdas do mesmo comprimento.

Portanto produz o corpo sonoro um determinado som "X", se é posto em vibração sem artifício especial. Êste som "X", que depende de material, forma, tamanho, etc., é o **som fundamental** do instrumento. Será Si♭ no exemplo tomado do "clarinete em Si♭ ". Se o construtor, usando o mesmo material e a mesma forma, modifica o tamanho, terá outro som fundamental para o novo tipo do instrumento. Será um "clarinete em Dó" — em "Lá" — em "Mi♭" (e de fato há tôdas estas variantes). Ha modificações que influem no timbre, sem contudo fazer perder a característica geral do instrumento. Divide-se p.ex. o sarussofone em: sopranino, soprano, alto, tenor, barítono, baixo e contrabaixo com o som fundamental de Mi♭ , Si♭ e Dó; são instrumentos "da mesma família".

A produção de notas diferentes do "som fundamental" é diferente nos diversos instrumentos. Para conseguir p.ex. notas mais agudas (lembre-se da série de sons harmônicos), precisa-se efetuar uma vibração mais rápida. Há dois caminhos para conseguir isso:

1. posso fazer o mesmo esfôrço como antes, mas devo então diminuir o tamanho do corpo sonoro ($\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ da corda, etc.);

2. ou o tamanho fica o mesmo, mas o esfôrço será maior. Daí o grande esfôrço ao soprar que fazem p.ex. os trompetistas para tocar notas agudas;

3. não se pode esquecer a influência da formação assim como a pressão maior ou menor dos lábios no momento de soprar;

4. influem também, dando ao ar soprado os mais variados caminhos a tomar através do instrumento, os orifícios nos instrumentos de sôpro, desde a flauta até o saxofone; orifícios que podem ser fechados pelos dedos ou por "chaves", resultando das várias combinações entre orifícios abertos e fechados a altura diferente dos sons. Alguns instrumentos de metal, como trompa, trompete, trombone, têm "pistões" (espécie de botões), pelos quais ligam ou desligam peças adicionais ("bombas"), conseguindo assim novas notas.

Damos em seguida um pequeno exemplo prático de transposição para instrumentos em alguns dos sons fundamentais mais em uso:

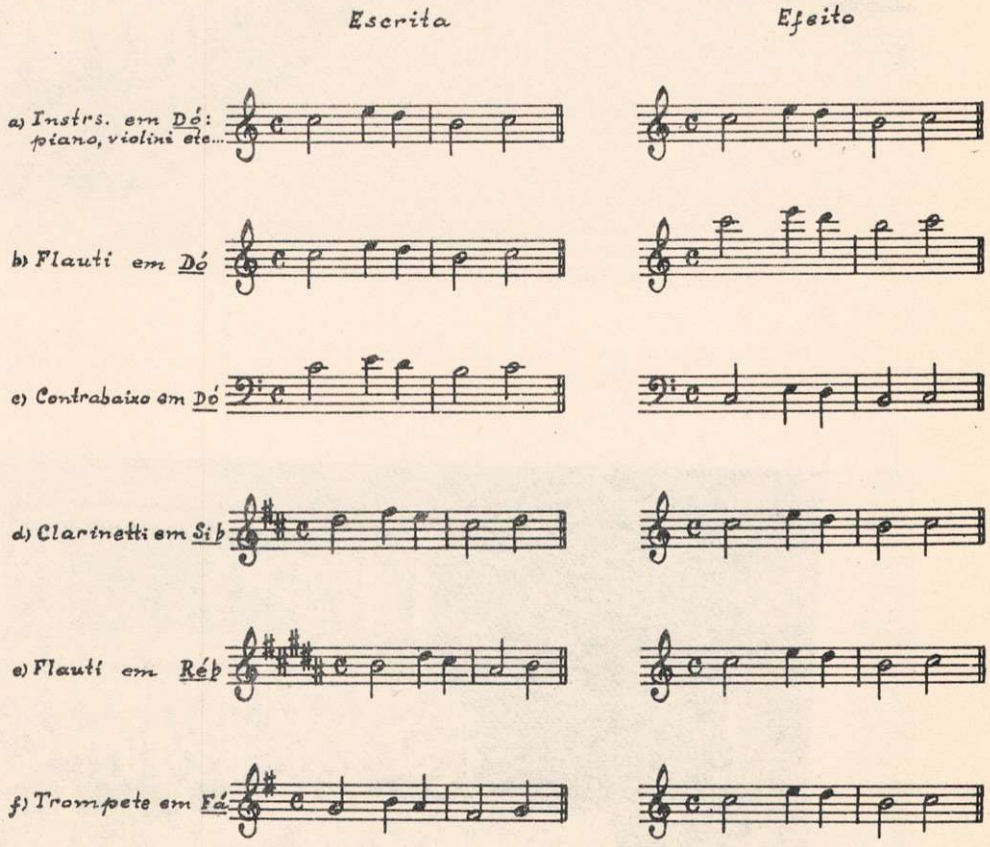
a) instrumentos em "Dó" (quando não há observação especial, trata-se disso) tocam a mesma nota que está escrita;
b) se certos instrumentos costumam tocar quasi só notas muito agudas, escreve-se sua parte uma Oitava abaixo do som real;
c) ao contrário, escreve-se uma Oitava acima do som real para instrumentos que se movem só em regiões graves.

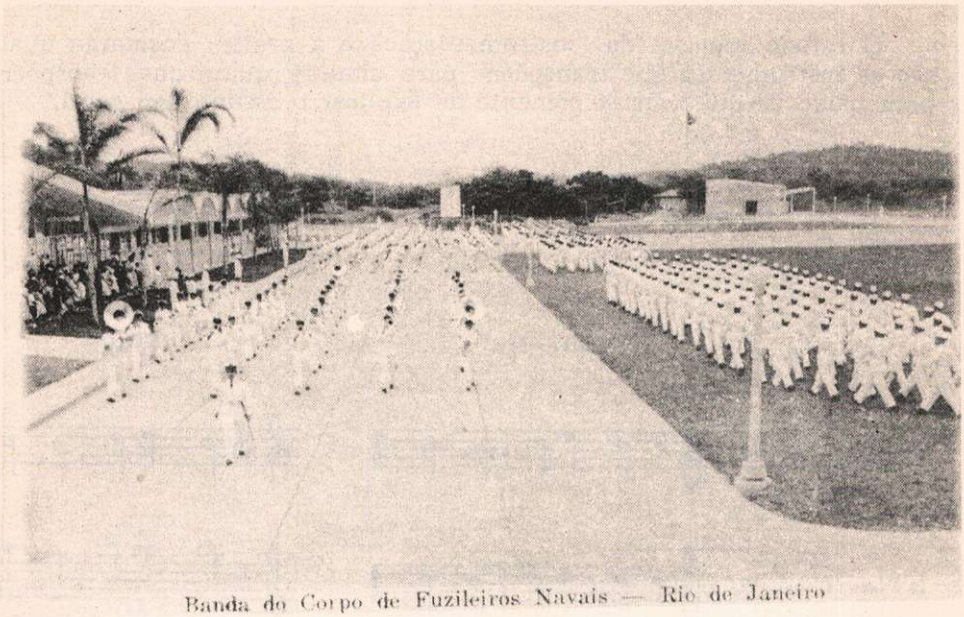
No caso dos instrumentos "transpositores" pròpriamente ditos é a parte escrita duma maneira, que apesar das mudanças feitas pela "afinação" diferente dos instrumentos, resulte o som necessário para o conjunto com as outras vozes, dos outros instrumentos;

d) se o instrumento em "Si ♭" toca um tom abaixo das notas marcadas para êle, escreve-se sua parte um tom **acima**, e êle tocará de acôrdo com as demais, apesar de seu "vício";
e) o instrumento em "Ré" toca uma Segunda acima — a música é por isso escrita uma Segunda abaixo;
f) o instrumento em "Fá" toca uma Quarta acima — e encontrará a música preparada para isso, escrita uma Quarta abaixo.

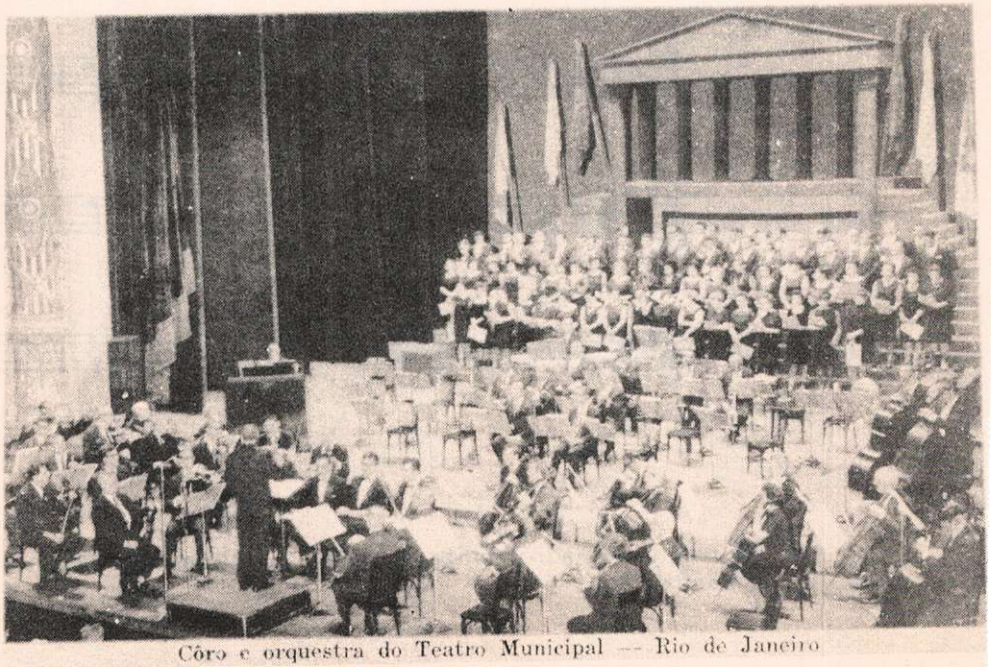
No exemplo (fig. 394) imaginamos que todos os instrumentos estejam tocando **em uníssono**, porque assim vemos melhor as modificações necessárias na escrita para o mesmo efeito (permitindo as Oitavas do flautim e do contrabaixo).

O estudo especial da "instrumentação" e a prática ensinarão quais são os instrumentos que transpõem para cima e quais que transpõem para baixo Aqui trata-se sòmente de explicar o assunto em geral.

fig. 394

A fig. 395 traz um quadro comparativo dos instrumentos comuns em orquestra ou banda.



Banda do Corpo de Fuzileiros Navais — Rio de Janeiro



Côro e orquestra do Teatro Municipal — Rio de Janeiro

Pode ser que alguém observe: o estudo desta lição é desnecessário, pois o músico acertará as notas sem saber certos pormenores. Pois já encontrará as partes prontas, preparadas pelo compositor (que sòmente precisa saber tudo isso, ou, no máximo também o regente e o copista). Respondo que o músico não é uma máquina, uma electrola, e vale a pena que ele saiba as causas. E se houver um êrro na cópia, p.ex. nas alterações, cousa que tão fàcilmente acontece? Precisa então passar pela humilhação de pedir o auxílio dos outros, "porque não entende disso"...

E porque não se ensina ao músico desde o princípio em outra base, chamando Dó o que realmente é Dó, etc.? — Porque os sons são relacionados entre si e baseados sôbre o "som-fundamental" da "afinação" do instrumento.

Certa embocadura, certo dedilhado, ou de pistões ou de chaves, produz a "Terça", "Quinta", "Oitava" etc., do som fundamental que, como dissemos, varia dentro da mesma família. Na prática atual o compositor leva isso em conta ao escrever a música — e o mesmo músico pode tocar sem dificuldade seu instrumento, seja em Dó, Si, Si ♭ ou o que fôr. Se não fosse assim, teria êle de tocar a mesma nota, (p.ex. o Dó), por vários modos de proceder, conforme o tipo de instrumento (embora da mesma família: flauta, clarinete, etc.), o que seria difícil e perigoso; pois fàcilmente êle confundiria um tipo com outro.

Guardem esta regra: "o "Dó" escrito sôa como o instrumento se chama". (Meyer-Wunderer, Grundlagen der Instrumentenkunde, pág. 121).

Última objeção: "então modifiquem-se os instrumentos, afinando-os todos em "Dó". Respondemos: isso seria um prejuizo para a riqueza que há na variedade atual.

134 — Transposição.

A — A transposição escrita.

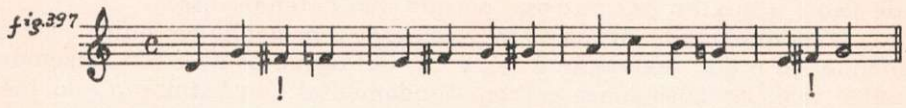
Os motivos da transposição para instrumentos foram explicados.

Porém, os cantores não são isentos desta necessidade, pois encontram frequentemente uma música que não corresponde perfeitamente ao seu registro, porque ou inclui notas que acham muito agudas para sua voz, ou notas graves demais para êles. Querendo, portanto, cantar a melodia, têm de transpor a música.

E' melhor, ver o caso num exemplo prático. Temos uma melodia em Fá, com várias alterações (fig. 396). Vamos transpô-la para baixo e para cima.

fig. 396

A) Podemos transpor nota por nota (primeiro, para cima) 1 tom: Fá para Sol, Dó para Ré, Mi para Fá♯(!), Ré para Mi, Fá♯ para Sol♯ (fig. 397).

fig. 397

Resultado: chegamos à escala de Sol. Claro, pois de Fá a Sol é 1 tom. Como queríamos subir 1 tom, temos de chegar a Sol (tanto na nota como na tonalidade).

Por isso é melhor primeiro calcular qual a nova escala resultante da transposição.

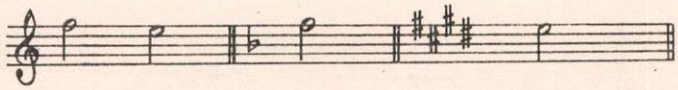
No entanto não farei segrêdo: não gosto dêste método. Primeiro, porque é um tanto trabalhoso e mecânico, e pouco prático — pois obriga a fazer os cálculos nota por nota. Depois, porque contém um grande perigo: confundir notas enarmônicas. Uma nota p.ex. 1 tom acima de Mi pode ser Fá ♯ ou Sol♭. Se o som é idêntico, não é, contudo, indiferente se escrevo uma ou a outra. 1) Tenho de usar a nota correspondente à tonalidade em vigor; 2) tenho de ver o conexo (para a descida cromática ♭, ou em caso contrário ♯); 3) posso entrar em desacôrdo com as outras vozes, porque um acorde que contem um Fá ♯, será diferente de outro que usa Sol♭ — muito importante isso para o acompanhamento ou a determinação das notas pelas demais vozes que devem completar o acorde.

Daí convém escolher método mais prático e mais seguro. Para não ficar sempre no mesmo, faremos esta vez uma transposição para "1/2 tom mais baixo".

B)

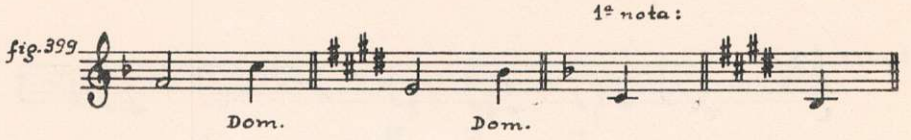
a) Tonalidade (fig. 398)

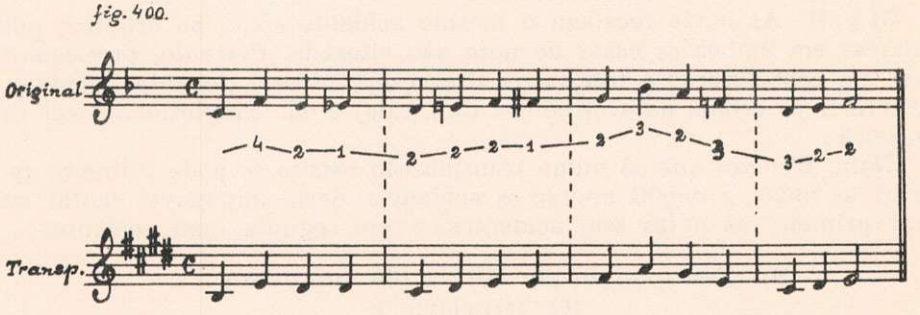
Fá	— 1/2 tom —	Mi
1		4♯

fig. 398

b) 1.a nota.

Que grau da escala (em Fá) ocupa a 1.a nota do exemplo? Dominante (Dó). ...

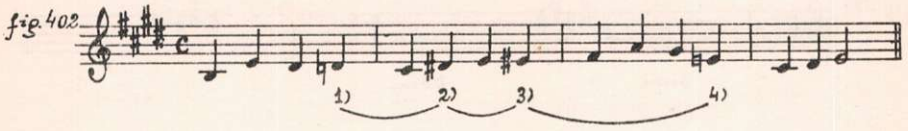
Qual é a Dominante na escala de Mi? ... Si.

— A 1.a nota será Si (fig. 399).

c) Outras notas.

Estas cutras notas escrevemos pelo **intervalo existente entre cada nota e sua anterior** (sem, no momento, pensar nas alterações (fig. 400).

d) Alterações acidentais.

Observemos primeiro as alterações acidentais que há no original (fig. 401):

Em 1) foi a nota abaixada de 1/2 tom;
" 2) voltou ela ao estado natural que lhe compete dentro da escala;
" 3) foi levantada de 1/2 tom;
" 4) voltou à altura tonal dentro da escala.

Apliquemos os mesmos processos na transposição, cujas notas preparamos há pouco (fig. 402).

1) Não escrevemos ♭, como no original, mas ♮ ; porque, se no original um "Mi natural" deve ser abaixado, então será por meio de um ♭. Mas o "Ré sustenido" (pela escala... armadura...) é abaixado por um ♮!

2) Pelo mesma razão marcamos aqui ♯ , enquanto o original precisa levantar o "Mi ♭ " por um ♮ para "Mi natural".

3) e 4) As notas recebem o mesmo acidente como no original, por tratar-se em ambos os casos de nota não alterada. Portanto, precisamos levar em consideraçãc a **função** da alteração acidental (levantar, abaixar, reconduzir ao estado natural dentro da escala) e não simplesmente ver se é ♯, ♭ ou ♮.

Nota: E' claro que só numa transposição **escrita** se pode primeiro escrever as notas, e depois anotar os acidentes. Seria impossível cantar ou tocar primeiro as notas sem acidentes, e, em seguida, com acidentes...

B) Transposição por leitura (de improviso)
(O "setticlavio").

A transposição escrita serve para preparar músicas em alturas diferentes; e dela precisarão tanto os músicos como os cantores.

Transpor à primeira vista, será mais o caso dos instrumentistas. Pois o cantor basta entoar a primeira nota do trecho mais alto ou mais baixo do que está em sua parte, e depois cantar, como se estivesse no original — e tudo sairá muito bem. A impressão será a mesma, porque as notas se seguem nos mesmos intervalos, embora tenham nomes diferentes. Tomem, para experimentar isso, as três notas dum acorde perfeito, e os outros digam se é: "Dó — Mi — Sol" ou "Mi ♭ — Sol — Si ♭ etc.

O pianista, o violinista e outros, porém, terão muitas vêzes necessidade de tocar uma página musical mais baixo ou mais alto do que está escrita, para atender à conveniência do cantor, ou para que possam tocar junto com um instrumento que não se afina tão depressa: piano, harmônio, ... órgão.

O meio mais simples para transposição à primeira vista é a boa prática de leitura em qualquer uma das claves (cf. lições 6, 30, 31). Chama-se isso ler no "setticlavio". São em sentido próprio sòmente 3 claves: de Sol, Fá e Dó — mas em diversos lugares da pauta que transmitem à nota diferentes qualidades de altura tonal (fig. 403).

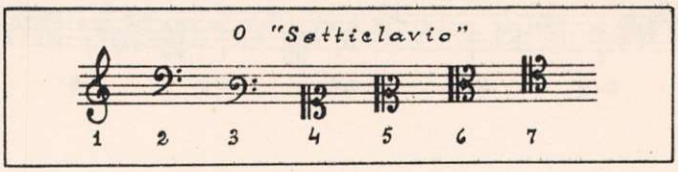
fig. 403

Mas observemos as regras num exemplo prático (fig. 404).

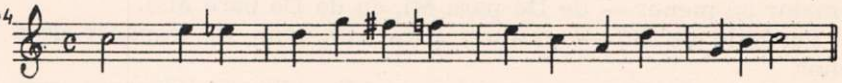
fig. 404

1) O exemplo começa com a Tônica. Substituindo a clave de Sol por outras claves, significará esta nota do 3.o espaço: Dó, Mi, Sol, Lá, Fá, Ré e Si (fig. 405).

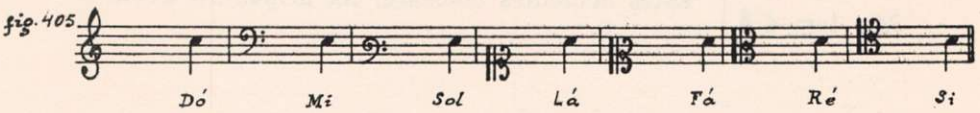
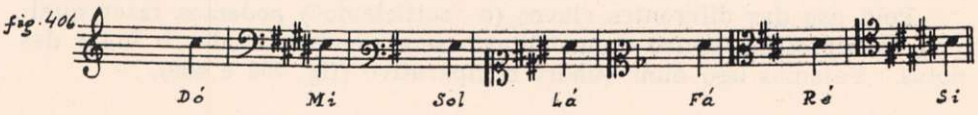
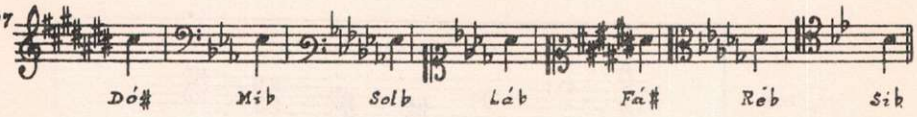
fig. 405

2) Havendo Tônicas diferentes, terei também diferentes tonalidades e precisam-se armar as claves com os respectivos acidentes (que estarão em novos lugares!). Êste ponto é pouco agradável na escrita, e relativamente fácil na prática: fá♯, si♭, mi♭ etc. (fig. 406).

fig. 406



3) Interpretando a Tônica como nota alterada, terei outra série de tonalidades, de grande vantagem, por conservar as notas nos mesmos lugares (fig. 407).

fig. 407

Conforme os acidentes constitutivos que usar, farei uma transposição por um intervalo maior ou menor. Por exemplo, basta colocar acidentes diferentes na armadura para decidir se a transposição será de uma Terça maior ou menor — de Dó para Mi, ou de Dó para Mi♭.

Partindo de Dó — passarei para Mi♭ afim de transpor uma Terça menor.

Partindo de Dó — passarei para Mi afim de transpor uma Terça maior.

Mi♭ tem 3 ♭
Mi tem 4 ♯
} Êstes acidentes colocarei na armadura nova!

O mesmo acontece em outras escalas:

querendo subir 2 tons (3.a M) de Fá — chegarei a Lá;

querendo subir 1 1/2 tom (3.a m) de Fá — chegarei a Lá♭.

...Lá tem 3 ♯ — querendo subir 2 tons de Fá — colocarei na armadura nova 3 ♯.

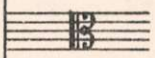
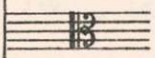
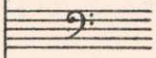
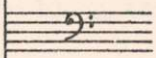
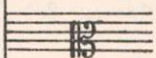
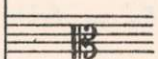
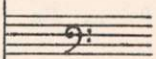
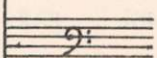
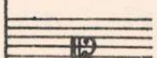
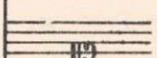
...Lá ♭ tem 4 ♭ — querendo subir 1 1/2 tom de Fá — colocarei na armadura nova 4 ♭.

Pelo uso das diferentes claves (o "setticlavio") podemos fazer qualquer transposição dentro duma Oitava, sem precisar mudar o lugar das notas. Vejamos isso num quadro comparativo (fig. 408 e 409).

Transposição pelo "Setticlavio," duma música, escrita em clave de Sol

A) para cima

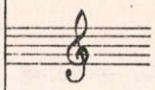
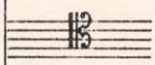
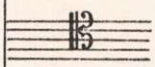
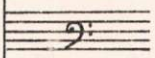
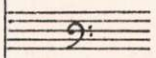
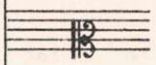
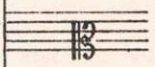
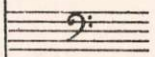
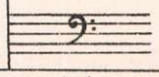
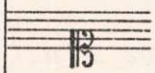
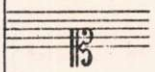
fig. 408

transposição	com que clave?	por exemplo	observações
+) $\frac{1}{2}$ tom cromático		Dó (para) Dó♯	acidentes especiais
+) $\frac{1}{2}$ tom diatônico		Dó — Réb	acidentes especiais
+) 1 tom		Dó — Ré	8ª
+) 3ª M		Dó — Mi	2 ou 3 oitavas acima do som correspondente à nota escrita.
+) 3ª m		Dó — Mib	acidentes especiais e 2 ou 3 oitavas acima
4ª j		Dó — Fá	8ª
4ª aum.		Dó — Fá♯	8ª e acidentes especiais
5ª j		Dó — Sol	2 ou 3 oitavas
5ª dim.		Dó — Solb	2 ou 3 oitavas e acid. esp.
6ª M		Dó — Lá	8ª
6ª m		Dó — Láb	8ª e acidentes especiais

Transposição pelo "Setticlavio," dumà música escrita em clave de Sol

B) para baixo

fig. 409

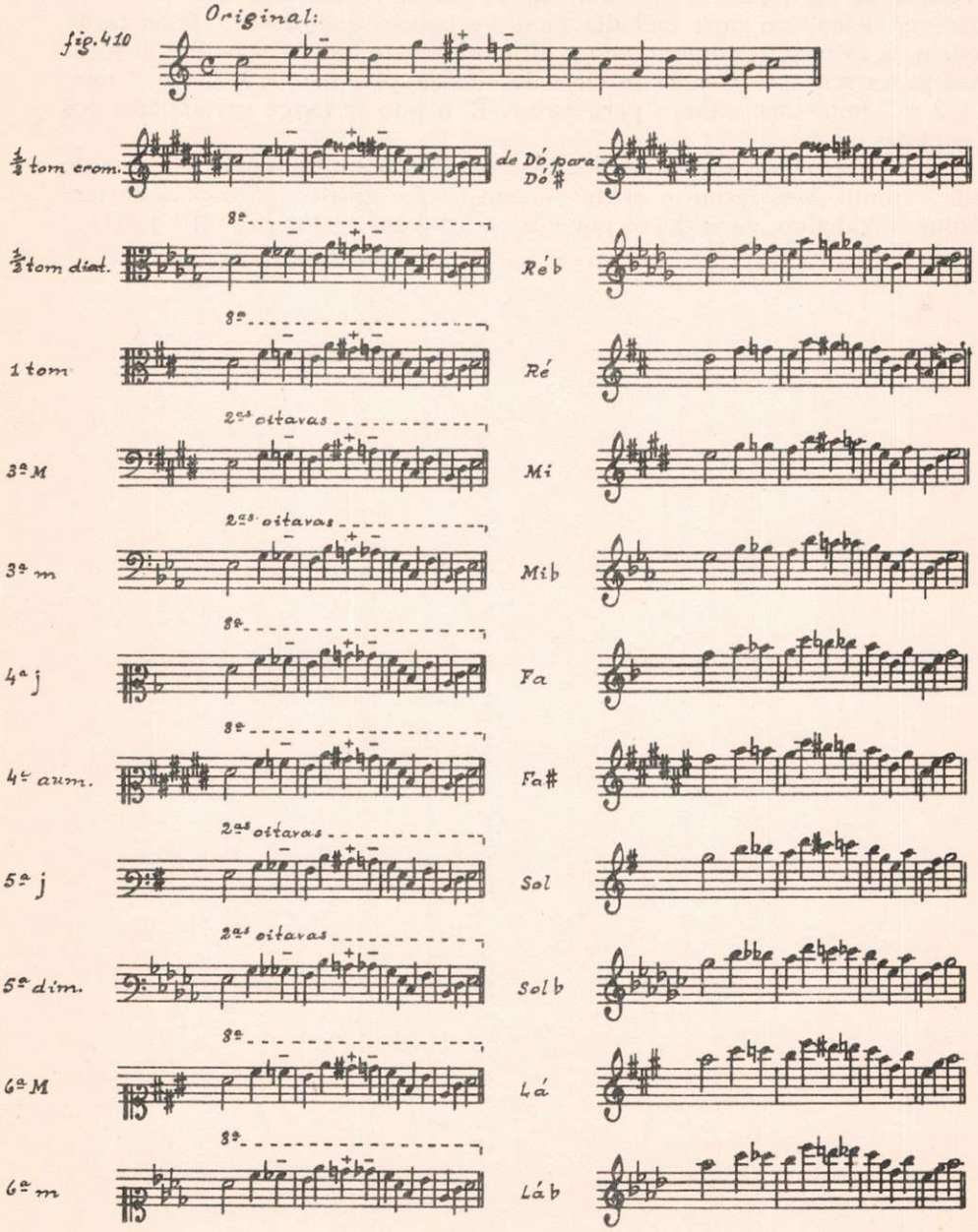
transposição	*com que clave?*	*por exemplo:*	*observações*
+) $\frac{1}{2}$ *tom cromático*		*Dó (para) Dób*	*acidentes especiais*
+) $\frac{1}{2}$ *tom diatônico*		*Dó — Si*	*8ª*
+) *1 tom*		*Dó — Sib*	*8ª*
+) *3ª M*		*Dó — Láb*	*acidentes especiais*
+) *3ª m*		*Dó — Lá*	
4ª j		*Dó — Sol*	*8ª*
4ª aum.		*Dó — Solb*	*8ª e acidentes especiais*
5ª j.		*Dó — Fá*	
5ª dim.		*Dó — Fá♯*	*acidentes especiais*
6ª M		*Dó — Mib*	*8ª e acidentes especiais*
6ª m		*Dó — Mi*	*8ª*

nota:- Na prática haverá necessidade somente de transposições marcadas com +) principalmente daquelas de $\frac{1}{2}$ tom e de um tom. Por isso deve-se dispensar interesse particular a estas.

E agora, um exemplo prático. Como é a primeira vez, será por escrito, para que se dêm conta do caminho a seguir; e para que possam controlar se estava certo ou não o trabalho. Depois façam o mesmo diretamente no piano, harmônio, violino ou outro instrumento — sem escrever. Escolham uma melodia fácil, de poucos compassos. Mais tarde podem se exercitar, aumentando a dificuldade até onde chegarem. O ideal será poder transpor trechos inteiros de música, pelo menos 1/2 tom, 1 tom, 1 1/2 e 2 tons para cima e para baixo. E' o que se exige geralmente dos organistas.

Pela importância e relativa dificuldade do assunto, damos o exemplo todo pronto. Mas façam o exercício sem usar o gráfico; só depois de terminar o trabalho, verifiquem por êle, se estavam certos (fig. 410 e 411).

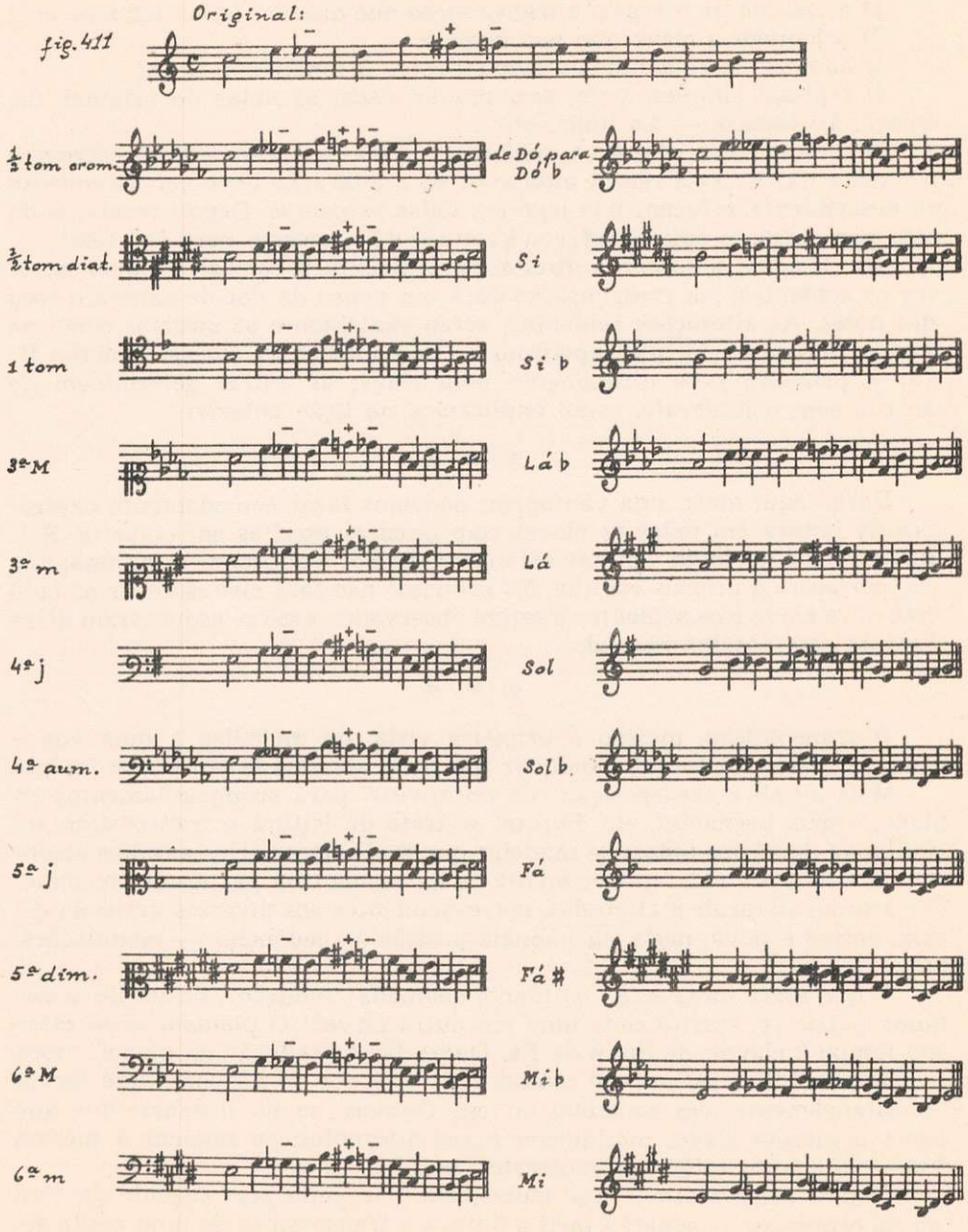
A) Transposições ascendentes pelo "Setticlavio"

fig. 410



B) Transposições descendentes pelo "Setticlavio"

fig. 411



Faremos duas colunas: à esquerda a transposição pelo "setticlavio"; à direita em clave moderna de Sol.

A) Tratemos primeiro da coluna esquerda:

1) escrevam na margem a transposição que querem fazer: 1/2 tom, etc.;

2) coloquem a clave que isso requer;

3) anotem os acidentes correspondentes à tonalidade nova;

4) repitam simplesmente, sem mudar nada, as notas do original: 3.o espaço, 4.o espaço, — 4.a linha, etc.

5) cuidem das alteraçes acidentais. Para que não errem, escrevam por cima das notas a serem alteradas, se a alteração deve ser ascendente ou descendente, e façam isso logo em tôdas as pautas. Depois resolvam de caso para caso se aplicarão ♯, ♭ ou ♮; até 𝄪 e 𝄫, mesmo para 1/2 tom!

B) E agora a coluna à direita. Será mais fácil colocar a clave, escrever os acidentes; em compensação dará um pouco de dôr de cabeça o caso das notas. As alterações acidentais serão exatamente as mesmas como na coluna esquerda! Já que repetiram as lições sôbre as claves, poderão fixar a primeira nota diretamente pela clave; as outras determinem de acôrdo com o intervalo, como explicamos na lição anterior.

* * *

Surge aqui mais uma vantagem: podemos fazer cômodamente exercícios de leitura em tôdas as claves com músicas escritas em clave de Sol! Basta cobrir ou fingir ignorar esta clave de Sol e substituí-la na imaginação por outra à própria escolha. No princípio não fará mal escrever ao lado esta nova clave e os acidentes a serem observados, caso se esquecerem dêles durante esta batalha mental.

* * *

A transposição, mesmo à primeira vista, de melodias a uma voz é apenas questão de treino. Qualquer um pode aprendê-la em pouco tempo.

Mais difícil é transposição "de improviso" para acompanhamentos ao piano, órgão, harmônio, etc. Porque se trata de leitura e transposição simultânea de várias notas; de maneira que serão necessários auxílios oriundos de outros estudos: conhecimento da harmonia com prática em reconhecer acordes naturais e alterados, correspondentes aos diversos graus da escala, antiga e nova, nesta ou naquela posição — cadências — modulações, etc.

E que dizer da reunião ao piano, chamada "redução", de várias vozes duma partitura, escrita cada uma em outra clave?! O pianista lê ao mesmo tempo 2 claves: de Sol e de Fá. Quem faz a "redução ao piano", "toca a partitura", lê 7 ao mesmo tempo, e precisa ver se há vozes que tocam simultaneamente, em uníssono ou em Oitavas; se há instrumentos que usam a mesma clave, mas tocam notas diferentes; se seguem a mesma linha rítmica ou estão em contrastes, etc.

Depois dêste susto — que aumentará o respeito pelo regente do côro ou da orquestra — acharão fácil a leitura e transposição de uma pauta só.

135 — Solfejo.

Discordará uma parte dos leitores a respeito da inclusão desta matéria num método de **teoria**: "Solfejo é uma matéria à parte — gosto de música, mas cantar não posso, porque não tenho voz — não quero cantar, pois me interesso sòmente por música instrumental — não posso cantar, porque sou um "desafinado". Quantas reclamações! Mas não se assustem.

1) O assunto não será tratado com a extensão que lhe daria um compêndio especializado. Para a finalidade que nos propusemos, de entregar ao regente novos membros bem preparados, bastará dar explicações **básicas** sôbre solfejo.

2) Solfejo completo, sim, é uma matéria à parte, indispensável ao cantôr. Mas nem por isso é ela de todo dispensável ao instrumentista. Ou porventura não precisa êle saber se tocou o intervalo marcado pela música ou não? Se tocou um acorde menor ou maior? Se tocou meio tom ou 1 tom inteiro? Tristes músicos aquêles que depois de cada nota precisam baixar a cabeça e verificar, se realmente estão tocando as notas que a música indica. E' para ficar com dôres no pescoço de tanto girar a cabeça. Ademais traz isso outro inconveniente: nem sempre acertam o lugar ao voltarem — fixam o olhar numa nota diferente daquela que deixaram e... adeus compasso, adeus música. Depois quero ver a cabeça-pêndula que se baixa e levanta constantemente num tempo "Presto"...

Não! Devemos tocar com inteligência e atenção a escala, acidentes, ritmo, fraseado etc. Se o intervalo em relação à nota anterior, ou das notas do acorde entre si, está certo, devemos controlar pelo **cuvido**. E isso se aprende pelo solfejo. Aliás, se êste contrôle pelo cuvido é util para todos, é simplesmente indispensável para certos instrumentos, onde a altura tonal depende da fixação pelo musicista, sem auxílio de teclas e sinais fixos — p.ex. no quarteto de cordas, trombone de vara, etc.

3) Se falamos também de solfejo cantado, não pensamos logo em canto artístico. Para o estudo aqui basta que se cante baixinho, sem muito esforço, sem "público". E' sòmente necessário que aprendam a cantar a nota determinada, controlando em seguida com um instrumento qualquer se acertaram o intervalo.

4) Não esqueçam o **solfejo falado**, tão importante para ritmo e plena compreensão.

5) "Desafinados" não há. Há surdos, há mudos, há surdo-mudos. Mas não há desafinados!!! Sôbre isso desejamos escrever uma lição especial.

136 — Não existem desafinados.

O doloroso êrro dêste "título" já causou inúmeros prejuizos. Quantos não foram humilhados com este epiteto! Com quanta depressão psicológica receiam os assim apostrofados a chegada da aula de canto, dos ensaios — onde são postos de lado como "imprestáveis". Escondem-se na ocasião de festas escolares num canto da sala, enquanto os companheiros desenvolvem cheios de entusiasmo os números do programa para satisfação dos pais, irmãos e amigos presentes. Principalmente na idade escolar sofrem muito, porque nesta, pelo convívio e comparação contínua das qualidades, é muito notada qualquer exceção.

No entanto, sentem muitos dêles no íntimo o desejo de executar a música cuja audição lhes agrada tanto. Alguns desanimam por completo pelas humilhações sofridas; outros procuram refúgio na prática dum instrumento que dispensa o conjunto — nunca, porém, ficam de todo livres daquele complexo de inferioridade.

Para todos êstes temos uma notícia muito confortadora: "todo aquêle que ouve os outros quando falam, e que pode falar, pode aprender música instrumental e vocal. A voz pode ser mais agradável ou menos; isso depende de dons naturais, de estudo e de exercício. Mas cantar certo, "afinado"; isso todos podem aprender. Todos os "desafinados" que experimentámos, perderam sem exceção o defeito e até em pouco tempo".

* * *

I. Explicações.

O corpo humano dispõe de órgãos para **percepção** do som (ouvido), e de outros para a **produção** do som. Se alguém é surdo, ou mudo, ou surdo-mudo, não poderá aprender a cantar, como em geral, não pode falar*

* Nota: Digo "em geral" porque já existem possibilidades de ensinar os mudos a formarem mecânicamente sílabas e palavras e portanto, a falar. Naturalmente falta o colorido das diferentes alturas tonais o que traz consigo monotonia (apesar dos acentos), e faltam as nuances do rítmo, que só o ouvido transmite perfeitamente pela prática e imitação diária.

Também a surdez pode, em parte, ser remediada, se aprendem a "ler" as palavras pronunciadas pelas transformações da boca, dos lábios, etc. que correspondem às diferentes letras e sílabas. Mas daí para cantar falta muito. E mesmo se fosse possível não poderia nunca ser *cantor artístico*.

Mas os "desafinados" não são nem surdos, nem mudos. Sabem falar e sabem cantar, ou seja, sabem pronunciar palavras e emitir sons de diferentes alturas tonais. O que não sabem, é repetir determinado som que lhes é apresentado acusticamente, tocado ou cantado.

Onde está a falha?

A consideração que segue, é a base de nossa teoria.

Para tocar, p.ex. num violino, são necesárias várias cousas: violino, cordas, arco, o dedo que marca o som, a inteligência do músico. O principal, o verdadeiro "corpo sonoro", são as cordas.

O mesmo acontece no corpo humano: temos órgãos para produzir o som, entre os quais sobressaem as cordas vocais que destacamos também para melhor fazermos a comparação com o violino. Como há operações nas cordas do violino para modificar a altura tonal do som (1/2 da corda, 1/3 etc... lição 130, 133), são necessárias também as modificações nas cordas vocais humanas; serão esticadas para produção de sons agudos, afrouxadas para sons graves. Quem opera estas modificações, são músculos e nervos, dirigidos por uma célula do cérebro (como todos os nossos movimentos são produzidos desta maneira).

Tanto é isso verdade, que alguém pode perder a faculdade de falar, por um ferimento causado às cordas vocais (como se alguém cortasse as cordas dum violino), mas também por um choque de nervos, p.ex. um grande susto, que, portanto, causa uma perturbação no sistema nervoso (comparável a um golpe que recebe a mão do violinista).

Afirmamos assim, que a "desafinação" na entoação é consequência duma falha dêste contrôle dos nervos sôbre as cordas vocais: i. é. os nervos não executam nas cordas vocais a operação exata apta a produzir o som que o cérebro percebeu e deseja repetir. Ou há falha na percepção do som, produzindo no cérebro uma impressão errada, e em consequência, quando quer repetir o som por meio das cordas vocais, uma altura tonal errada.

Resultado: precisamos educar o aluno

a) a classificar corretamente os sons percebidos (ouvir certo);

b) a adquirir o contrôle sôbre os nervos que agem por sua vez sôbre as cordas vocais (cantar certo).

II. **Método a seguir.**

1. O aluno recebe as explicações do ponto I.

2. Ele estudará durante algum tempo teoria. Claro que precisaremos dispensar argumentos que se baseiam no ouvido. Ele, por sua vez, terá de aceitar por ora sem provas a diferença entre tom e semitom; que há semitons em determinados graus da escala; talvez não sentirá bem a diferença entre acorde maior e menor etc.. Mas são absolutamente accessível a êle: notas, intervalos, teoria geral de acordes e escalas; efeito dos acidentes, movimento ascendente e descendente da melodia, diferentes alturas tonais. Quanto mais souber, tanto mais fácil será o trabalho, porém não é necessário que ele saiba tudo! Mas os **conhecimentos básicos da teoria são indispensáveis** nêste método, que deseja corrigir com algum trabalho **mental** a falha, considerada justamente uma falha na ligação entre **cérebro** e os órgãos relacionados com o som.

3. Depois que o "cliente", o "paciente", compreende pela inteligência a engrenagem dos elementos musicais, pode-se levá-lo ao **piano.**

Começamos tocando a escala de Dó, passando **por todo o teclado,** de baixo para cima. O aluno pode olhar e observar. Os primeiros exercícios são todos feitos em **graus conjuntos,** porque mudam gradativamente a altura tonal. Acompanham explicações: "veja, assim como subimos pelas teclas, sobem as notas pelas linhas e pelos espaços da pauta. A êste movimento correspondem novos sons, mais grossos na região grave onde começamos, e tanto mais finos, quanto mais subimos o teclado".

Segue o exercício **idêntico de cima para baixo:** "os dedos descem as teclas, as notas descem a pauta, o som fica cada vez mais grosso, mais grave..."

Depois tocamos trechos de **menor extensão:** 2 Oitavas, 1 Oitava. Primeiro no centro — 1 Oitava; depois, também 1 Oitava em região aguda, e mais uma em região grave: "observe que há diferença entre as 8 notas, apesar de serem tôdas tocadas em cima — ou em baixo — ou no centro. Em movimento ascendente as primeiras são mais graves do que as últimas; ao descer uma Oitava, acontece o contrário." (O professor pode acentuar a primeira e a última nota (fig. 412).

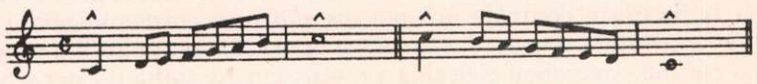
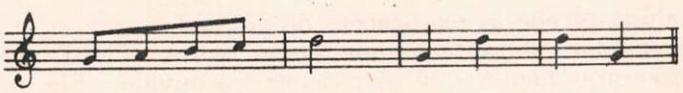
fig. 412

Diminuimos o número de notas: **5 notas, 4, 3 até 2.** Sempre executamos o movimento ascendente e descendente (não misto), nesta ou naquela região, por ora só mostrando o teclado, relação entre teclado e notas escritas, e explicando e chamando atenção para as modificações. Já destacamos de várias maneiras a primeira e a última nota (fig. 413).

fig. 413



4. Como passo seguinte fazemos **provas auditivas.** Primeiro sòmente com 2 notas. Tocamos uma nota grave (Dó$_2$) e depois outra bem aguda (Dó$_5$ ou Dó$_6$). **O aluno pode olhar.** Depois de tocar a primeira nota, grave, dizemos: "ouça, como soa esta nota. Deixe penetrar bem êste som. Concentre-se para que possa sentir seu caracter grave, um tanto grosso." (E repetimos durante as explicações várias vêzes a nota grave).

O mesmo fazemos com a nota aguda: "veja, onde toco. Como é diferente êste som — que caracter diverso do outro apresenta — concentre-se para ouví-lo bem. Ouviu? Compreendeu?" (E repete-se o som agudo).

Depois o aluno **dá as costas ao piano** e nós repetimos os mesmos 2 sons que êle "viu" e ouviu antes. Tocamo-los em diferentes combinações: grave-agudo; agudo-grave; agudo-agudo; grave-grave; grave-agudo; grave-grave; agudo-agudo, etc. e perguntamos sempre: "qual é o som mais agudo dos dois: o 1.o ou o 2.o? Qual é o mais grave dos dois: o 1.o ou o 2.o?"

Tôda vez que o aluno acerta, o felicitamos bastante: "Bravo. Está vendo como acertou? Portanto está em ordem seu ouvido, também musicalmente. Agora falta só continuar os exercícios. **E muita atenção, muita concentração,** ao ouvir o som. Nada de distração, nada de pensamentos fora do assunto!"*

* Nota: A prática mostrará quanta importância cabe no caso à atenção ou respectivamente — à distração. Muitas vêzes, quando durante os exercícios (o "tratamento"), surgiu uma falha, bastava uma advertência, realmente às vêzes um tanto enérgica, de "prestar atenção", para corrigir o erro — ou entoando certo, ou, pelo menos, perceber se precisa descer ou subir para acertar melhor.

E' uma alegria ver esta primeira satisfação do "paciente". A confiança em si mesmo começa a despontar.

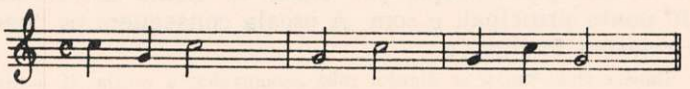
Em caso de enganos repetimos as notas, ajudamos com a voz, cantando e imitando até com um pouco de exagêro o timbre grave ou agudo, eventualmente assobiando os agudos. Se o aluno falhar muito e não conseguir acertar, interrompe-se a aula, para recomeçar em outro dia. Na próxima aula começa tudo de novo: teclado inteiro, 2 Oitavas, 1 Oitava etc. etc.

Se primeiro fizemos um contraste entre notas iguais, mas de região diferentes: Dó-$_2$; Dó$_6$; Sol-$_3$ Sol$_4$, etc., passamos agora a usar notas diferentes em várias combinações:

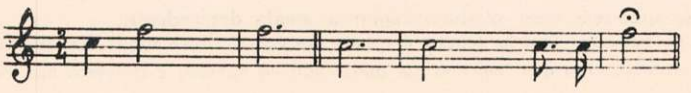
Dó$_1$: Mi$_3$; Sol$_4$: Ré$_1$; Fá$_1$: Ré$_5$ etc.

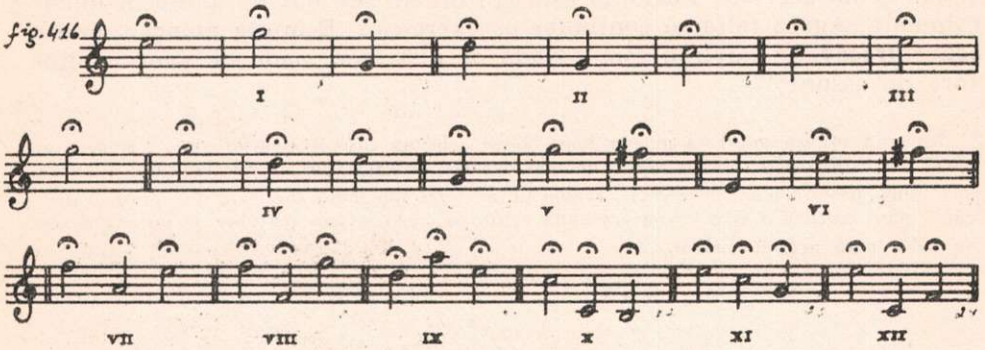
Aos poucos perguntamos: "qual é a nota mais grave, qual a mais aguda" entre notas **cada vez mais próximas,** até chegar a notas da mesma Oitava — Quintas, Quartas, Terças e **Segundas.** Nos primeiros ensaios será preciso repetir várias vêzes o intervalo, insinuar a nota em questão pela volta e ela. P.ex. perguntando: "qual é a nota mais grave ?" (fig. 414).

fig. 414



Ou: "qual é a nota mais aguda ?" (fig. 415).

fig. 415

Com a resposta certa sôbre Segundas, i.é. **duas notas conjuntas**, está resolvido o problema da audição certa.

Em todo caso convém ainda fazer exercícios com **3 notas**. "Qual delas é a mais grave? Qual a mais aguda?" Neste ensaio (com 3 notas) é preciso observar rigorosa igualdade de valores e repetir fielmente o exemplo várias vêzes (fig. 416).

Os últimos exercícios (exemplo IV e seguintes da fig. 416) já são bastante difíceis. Se houver êrros, voltará o professor logo aos exemplos fáceis, inventando outros semelhantes àqueles que aqui sugerimos. E sempre insista-se na **necessidade** de concentração da parte do aluno. Para isso toca-se bem devagar, acompanhando cada nota com o respectivo número: "um, dois, três". Os exemplos serão tocados primeiro na região central, depois também em outras: grave e aguda.

5. Feito isso, pode-se passar ao **canto**, i.é. à **repetição duma nota dada**. As notas que o aluno deve cantar, sejam muito fáceis quanto à altura tonal do registro médio cômodo. Trata-se de conseguir que êle seja capaz de repetir pelo canto uma nota ouvida, e não de examinar os limites de extensão de sua voz!

(a) **Tocamos** uma **escala** ascendente de Dó a Dó, e o aluno acompanha com atenção, concentrado, nota por nota— porém, sem cantar.

(b) **Tocamos e cantamos (nós) a escala.**

(c) Tocamos e cantamos — e o **aluno procura cantar conosco***. Mesmo se tocarmos a escala de Ré ou de Si, diremos sempre as notas de Dó, para não causar preocupação por causa do nome das notas, o que distrairia do ponto principal: o som. A escala conseguem os "pacientes" cantar com relativa facilidade

* Nota: Alguém dirá: "mas, se alguém sabe acompanhar a escala, já mostra ter "ouvido". Em parte é isso certo, em parte não. Pode acontecer que êle *não* saiba acompanhar a escala; neste caso precisamos substituí-la por outros exercícios.

Mas o fato de saber acompanhar a escala, ainda não significa nada. Verão logo, que dificuldades surgirão:

a) se quizerem fazer o aluno cantar a escala descendente;

b) se quiserem fazê-lo repetir a escala em outra altura tonal. Realmente, exerce a escala alguma atração, algo que tem entrada mais fácil no ouvido; e devemos aproveitarmo-nos disso.

(d) Depois de várias repetiçes dos pontos a, b, e c tocamos e o **aluno** acompanhe, **cantando sòzinho.**

Se êle não acertar, procedemos mais devagar:

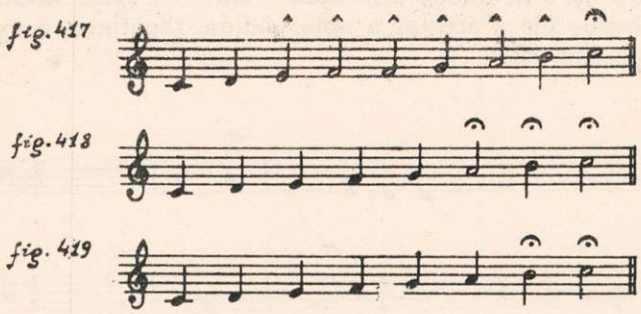
a) ouvir, de olhos fechados, todo o trecho;

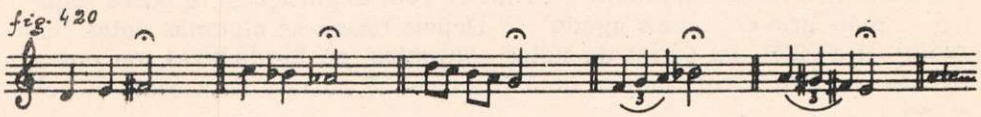
b) repetí-lo de bôca fechada;

c) repetir de bôca aberta (p-mf-f)

d) e depois — certos trechos de bôca fechada, outros de bôca aberta: marcamos as notas por um acento de cabeça, um sf do piano, etc.;

e) o mesmo, mas em lugar de cantar de bôca fechada a primeira parte, canta-se esta "sòmente com a cabeça" ("cantar em pensamento") — interiormente, guardando exteriormente silêncio. Assim aprende a seguir as notas sem cantar, apenas interiormente. Depois canta as outras em alta voz;

(e) o aluno não canta mais tôdas as notas da escala, mas **sòmente as últimas**, que lhe indicamos, e que destacamos de uma ou outra maneira. Êle acompanha desde as primeiras notas, em silêncio, sempre concentrado, esperando entrar a qualquer momento (figs. 417, 418, 419);

(f) fazemos exercícios de **(a)** a **(e)** com a **escala descendente***.

(g) **tocamos** poucas notas ou a parte do **princípio** ou do **fim** duma escala. E o aluno deve repetir sòmente a **última nota**, depois de ouví-la tocada pelo professor (acento! maior duração!) (fig. 420).

* Nota: Acompanhando a evolução do movimento dentro da escala, saberá o aluno qual é a nota em questão, Dó ou Fá ou Lá, etc. Nos exercícios seguintes será mais prático, escolher *uma sílaba só*, com a qual êle poderá cantar *tôdas as notas*, para evitar qualquer preocupação a êste respeito. Nas línguas que não usam "Lá" como nota (mas "a"), esta sílaba costuma ser usada para puro vocalizo (la, la, la...). Com a devida explicação talvez servirá também nas línguas latinas. Se não, escolha-se outra qualquer; mas deve ser simples e favorável ao canto).

(h) O mesmo, porém dando às notas preparatórias **valor sensìvelmente menor** (fig. 421);

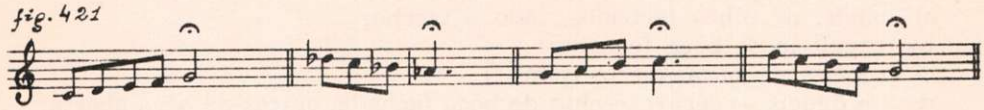
fig. 421

(i) damos sòmente **2 notas**, e o aluno deve cantar a segunda nota, depois de ouví-la (fig. 422);

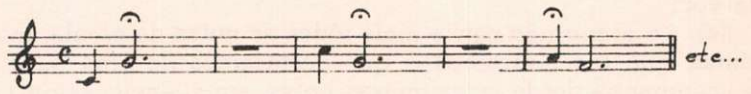
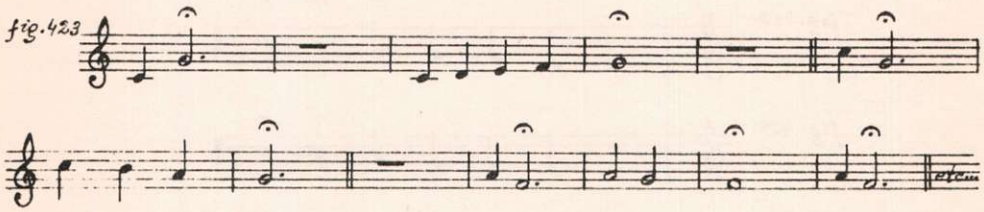
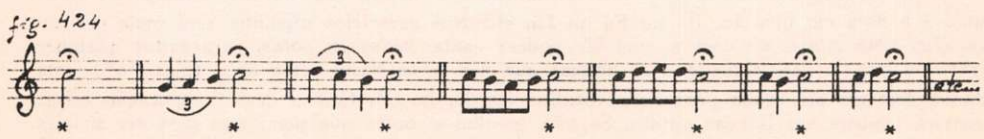
fig. 422

(j) em caso de dificuldade **ajudamos**, dando as **notas intermediárias.** Mas, apenas chegue êle a acertar a nota pedida, repetimos o exemplo na forma primitiva (fig. 423);

fig. 423

(k) tocamos **uma só nota.**

Às vèzes o aluno começa aqui a falhar horrivelmente. Canta em região aguda uma nota completamente diferente, etc. Ajudamos para acertar melhor, criando "ambiente". Primeiro com explicações: "é outro registro — mais grave — mais agudo..." Depois tocam-se algumas notas "em redor" (fig. 424), ou séries de notas conjuntas, ou bordaduras, ou outras figuras, sempre acentuando a nota principal. E só esta será cantada pelo aluno.

fig. 424

E' curioso quanto ajudam êstes "auxílios" com outras "notas." Um cantor que acaba de entoar uma nota que está uma Sexta acima da nota esperada, acerta esta muito bem, depois de ouvir 2 ou 3 notas "em redor". E' que êle exercita e dirige os nervos diretrizes para a operação justa nas cordas vocais.

Aqui será o caso de ensinar o aluno a compreender êle mesmo, se canta certo ou errado. Nas aulas chamamos isso de "sintonizar".

O ôlho mágico do aparêlho de rádio treme, quando êste não está bem sintonizado com a onda. Só quando isso é feito, êle fica calmo, "satisfeito".

O mesmo acontece, quando o aluno repete fielmente a nota dada, p. ex. pelo piano — quando "sintoniza com o piano".

E fazemos assim:

1. Êle canta e nós tocamos (repetindo a nota dada):

— "Está afinado ou desafinado?" — Desafinado.

2. Repetimos a mesma nota no piano — e cantamos a nota (desafinada) dêle.

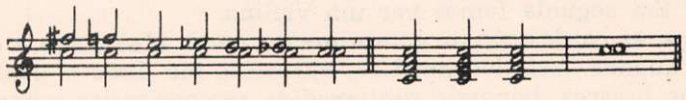
— "Deve **descer** ou **subir** para acertar?" — Descer (p.ex.).

— Então desça aos poucos!"

E êle desce — em escala cromática, ou como pode; e cada vez repetimos a nota dada no piano. Quando chega à nota certa, dizemos: "agora! Ouça como as duas notas (a nota dele e a do piano) combinam — i.é. sintonizam".

Ao contrário do que aconteceu com a nota que cantou antes (e repetimos esta): "Ouça o desencontro, compare isso com a harmonia, quando acertou a nota (fig. 425).

fig. 425



Êstes exercícios são repetidos durante algum tempo. Será bom passar em cada repetição novamente pelas diferentes fases, educando a audição pela concentração e a produção exata do som pelo acompanhamento intelectual das notas preparatórias.

Quando desaparecerem os êrros, pode-se passar à repetição simples de notas isoladas. Chegado a êste ponto, poderá o aluno estudar também sòzinho: tocará num instrumento uma nota, e depois de cantá-la, a repetirá no instrumento, controlando assim se a entoação está certa.

Uma observação final: vimos recair de vez em quando um aluno antes desafinado. Não tanto quanto antes, mas num ou outro caso. E' espantoso ouvir de repente um $Lá_4$ como "entoação" dum Si_2 depois de tê-lo ouvido repetir fielmente dezenas de sons! Prova isso justamente a origem do mal: uma maneira especial de distração.

Neste caso fizemos uma única causa: obrigamos o aluno a "prestar atenção"! Tocámos demoradamente a nota em questão (o harmônio ou a voz humana sustentam melhor o som!) e dissemos: "atenção! Concentre-se! Esforce-se para ouvir bem a nota! Está ouvindo? Não cante! Ouça sòmente! — Agora pode cantar!"

E como por encanto passou a falha; êle repetiu perfeitamente a nota.

Com isso propomos um sistema experimentado por nós durante vários anos, e com 100% de eficiência quanto ao resultado. O tempo necessário para a "cura" varia, naturalmente, segundo idade, cultura geral, interesse manifestado.

Mas é preciso avisar: é um esquema que tem de ser modificado em certos detalhes de acôrdo com o caso. Será muito importante para nós, receber comunicações sôbre resultados obtidos ou não, sôbre variantes e exercícios introduzidos com sucesso etc., e deixamos para isso nosso endereço no final do livro.

Sirva de exemplo a variante que usámos para dar a meninos de 6 a 8 anos as explicações gerais expostas em 136, I.

1. Mostrámos a êles um piano de cauda, levantando a tampa para que pudessem ver o conexo entre tecla, martelo, corda e — som. Dissemos: "vejam: a cada corda corresponde outro som... (demonstração prática). Temos as cordas compridas e grossas que têm um som como um homem gordo e barrigudo. Mais para a direita seguem outras, cada vez mais curtas e mais finas; com elas sobe também cada vez mais o som, até chegar à direita do teclado, onde temos cordas curtíssimas e finíssimas, às quais corresponde um som agudíssimo, como se gritasse um bebê.

O grupo de sons que corresponde às cordas à esquerda, chama-se "registro grave",... à direita, "registro agudo"... no meio, "registro médio", etc.

2. Em seguida fomos ver um violino.

Aqui as cordas são de comprimento igual. Mas como a corda toca sòmente quando está desimpedida, aproveito-me disso e ponho o dedo em diversos lugares deixando desimpedida sempre outra parte o violino, às vêzes uma parte mais comprida, às vêzes outra mais curta, obtendo desta maneira muitos sons, como se tivesse tantas cordas quantas tem o piano. Vejam: com a corda tôda livre obtenho êste som. Se puser o dedo aqui, sòmente vibra (toca) esta parte, e o som é outro, mais agudo. Agora assim, e assim... (demonstração prática, em escala diatônica e cromática ascendente e descendente).

3. Semelhante processo é feito com as cordas vocais, que temos na garganta (para falar de modo popular). Sòmente, em lugar de pôr um dedo (imaginem, como não teriam de engasgar-se com isso!), alongam-se ou encurtam-se estas cordas que são elásticas como borracha, por meio de músculos especiais, que as esticam ou afrouxam. (Vejam como Deus fez tudo tão bem em nosso corpo!). Nós fazemos estas operações quasi instintivamente, produzindo as notas do canto ou a lingua falada. Basta querer e exercitar-se um pouco.

4. Agora voltemos ao piano. Primeiro, podem ver enquanto toco. Esta nota é grave, ou aguda?

Fiquem de costas, e respondam de novo...

5. Agora cante V. (um só) — sem piano — qualquer nota. — Está bem.

Cante outra nota. desta vez mais aguda do que a primeira. Pouco importa que nota seja; contanto que seja mais aguda do que a primeira. — Bem.

E agora quero ouvir uma que é mais grave do que a que cantou antes. V. cantou esta nota (toca-se)...

Faça isso metòdicamente: cante alguma nota; e depois suba, aos poucos, cada vez mais até onde puder. Não precisa ser escala! Basta que sejam notas diferentes uma da outra, e cada vez mais agudas, mais finas.

Sim; e agora o contrário: cante uma nota bem aguda — e, em seguida, desça aos poucos — como os degraus da escada de sua casa.

* * *

Com isso despertamos a conciência de vários pontos:

a) que existem notas diferentes em altura;

b) que podemos produzir notas diferentes uma da outra;

c) que podemos controlar, determinar, a diferença entre elas.

Depois seguem os exercícios marcados no método.

6. Aconteceu que os meninos, ou pelo menos alguns entre êles, pelo medo talvez, não souberam cantar uma escala ascendente em tôda sua extensão. Logo nos contentamos com as cinco notas entre Tônica e Dominante. Isso, aliás, também traz vantagem nos exercícios seguintes, quando fazemos o aluno repetir o mesmo trecho em outras tonalidades pois assim não chega tão fàcilmente a sons muito agudos e, no entanto, dá esta série de cinco notas (Tônica — Dominante) também a impressão de "completo".

* * *

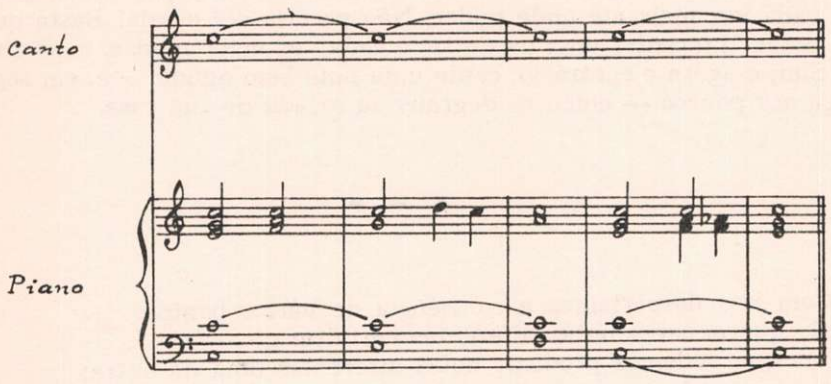
Algumas observações gerais, feitas durante as experiências:

1) O aluno repete com mais facilidade um som que lhe **cantamos** do que o som dado pelo piano.

Entre os instrumentos, o harmônio, o oboé, o violino produzem um som mais insinuante do que o piano.

Assim facilite-se, no princípio, a audição; mas, é claro, êle tem de chegar aos poucos ao ponto de perceber o som, venha êle de onde quizer.

2) São repetidas mais fàcilmente notas isoladas do que as que se dão acompanhadas por acordes. Para acostumar os alunos, e convencê-los que o som é o mesmo, faça-se o seguinte: êle recebe um som isolado, e o repete; depois, enquanto êle sustenta o som, acompanhamos com um acorde em várias formas, como p.ex. (fig. 426):

fig. 426

3) Principalmente perdem a orientação ao cuvir **Oitavas!** Portanto é preciso evitá-las (ao contrário do que aconteceu com os alunos "afinados", mas fracos, no solfejo, que aprendem a melodia quando é reforçada por Oitavas...).

4) Os alunos afinam (acertam) melhor, cantando baixo, do que quando cantam com tôda voz. (O esfôrço feito distrae a atenção. Isso, aliás, acontece também com cantores feitos). Então adotamos a seguinte progressão:

a) ouça! atenção! concentração! (melhor de olhos fechados). E tocamos a nota...

b) cante a nota, a figura, etc. de bôca fechada; ("summen").

c) agora repita a nota de bôca aberta, mas em voz baixa (p);

d) finalmente: repita o som em voz alta, mais, mais (cresc. - mf,f,ff).

5) Da preferência que os "pacientes" dão aos grupos de notas sôbre notas isoladas, aproveitâmo-nos para levá-los a independência e segurança de entoação.

Em certa altura de progresso fazêmo-lo repetir o mesmo motivo em diferentes alturas tonais:

a) acompanhando ao piano, em uníssono, os motivos (fig. 427), dando cada vez a nova tonalidade pela cadência V — I (fig. 428);

fig. 427

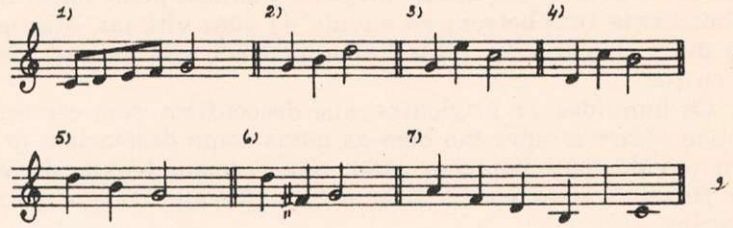
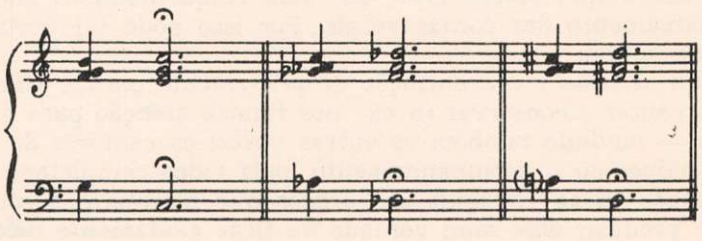


fig. 428

b) dando apenas esta cadência, e deixando depois o aluno cantar sòzinho o motivo nesta nova tonalidade. Porém entramos na última nota, ou com esta isolada ou acompanhada por um acorde, para que êle veja, ou melhor, ouça, se acertou ou não.

6) Em seguida passamos do grupo à nota isolada. Para isso formamos um motivo que êle repete e acrescentamos imediatamente outro que, por sua vez, será repetido. Êstes membros de frase serão cada vez mais curtos, com notas de valor maior, até chegar à nota isolada que êle repetirá com facilidade, pensando tratar-se de novo motivo. Estas últimas, as notas isoladas, repetimos, chamando a atenção para isso: "repita estas últimas notas — uma por uma. Está vendo, como já sabe repetir qualquer nota? De novo: agora das notas que cantou, repita estas — agora esta — agora esta, etc."

137 — Afinação geral.

Tenha cuidado aquele que leu com "compaixão" as explicações e exercícios para os "desafinados". Pois se há desafinados que quasi **morrem** de acanhamento, há músicos, e principalmente cantores, convencidos que **matam** os outros: regentes, colegas e público, pelas notas desafinadas que calmamente trombeteam ao ouvido de suas vítimas. Mas que adianta? Se um deles chegar a ler estas linhas pensará sem dúvida: "isso é bom para os outros"!

Os humildes, os prudentes que desconfiam, sem escrúpulo exagerado, de não afinar sempre tão bem as notas como desejariam (e graças a Deus têm ouvido para perceber isso), que receiam baixar de vez em quando nos finais — êstes podem tirar algum proveito da teoria exposta na lição anterior.

Estas desafinações, desagradabilíssimas, são em geral de menos de 1/2 tom, o que nos mostra que as cordas vocais, longe de serem um "cravo bem temperado", são tão sensíveis e exigentes quanto as cordas do violino, no que diz respeito à marcação da altura tonal.

A desafinação descendente, que mais frequentemente sucede, provem do afrouxamento das cordas vocais. Por isso pode ser evitada por uma dupla disciplina:

1) muita **atenção** e concentração de pensamento para a **altura tonal** que se quer cantar e conservar (p.ex. nos finais); atenção para a altura tonal exigida — ouvindo também as outras vozes: os cantores do mesmo e de outros naipes ou o acompanhamento, pois todos completam o acorde.

2) **Vontade firme** dirigida aos órgãos que produzem o som — vontade de produzir **êste** som; vontade de ficar **exatamente nêle.** Esta fôrça de vontade mantem retesadas as cordas vocais, e, eventualmente, faz as modificações mínimas, porém eficientes, para tirar qualquer diferença. E' êste o motivo, pelo qual os regentes costumam fazer um sinal especial numa fermata com que se conclui a peça. Pois, assim como os cantores, podem os músicos desafinar a nota por falta de energia nos dedos que apertam a corda, nos lábios na embocadura dos instrumentos de sôpro, etc.

A desafinação ascendente, mais rara, será evitada, ou corrigida pelos mesmos princípios, (concentração e força de vontade), embora exija procedimento diverso a respeito das cordas, pois terá de evitar uma tensão exagerada.

138 — Solfejo — Canto dos intervalos.

Como dissemos, pensamos apenas em princípios básicos, e não num estudo completo.

O solfejo, i.é. o canto das notas duma melodia sem auxílio de instrumento, pelo menos não direto (porque o piano pode acompanhar sem tocar as notas da melodia, mas os acordes do acompanhamento facilitam o canto destas) exige 3 cousas: a) reconhecer os intervalos existentes entre as notas; b) saber cantar determinados intervalos; c) saber ligar intervalos subsequentes.

Assim responderemos fàcilmente a duas facções extremas: uma só quer saber de solfejo e nada de teoria. Outra considera necessária apenas a teoria, pensando que o solfejo virá pela prática, por si mesmo. Ambos estão errados porque exclusivistas.

E' verdade que o instrumentalista precisa menos de solfejo do que o cantor, seja êste solista ou membro dum côro. Mas todo músico precisa saber e praticar um pouco de solfejo.

Dos membros de um côro, então, nem se fala. E' inconcebível um conjunto vocal cujos componentes não saibam solfejar. Certo é que saberão menos no princípio, e mais pela prática posterior; haverá uns mais seguros do que outros. Mas todos devem saber alguma cousa: reconhecer e cantar intervalos. O que a prática dará, é: agilidade, perfeição e segurança.

Por outro lado, não se compreende um estudo de solfêjo sem teoria. Se alguém sabe cantar todos os intervalos ascendentes e descendentes, partindo desta ou daquela nota — está muito bem. Mas não basta. Todos sabem por experiência, que os cantores tem facilmente receio de notas alteradas. Quem estudou teoria, não terá êste complexo, pois sabe: Mi — Sol♯ sôa igual a Mi ♭ — Sol, ou Fá-Lá, pois se trata duma Terça maior em diferentes alturas tonais etc. Daí nem só teoria, nem solfejo exclusivamente; nem um "contra" o outro; mas, um completando o outro.

A. **Reconhecer intervalos.**

Estudamos esta matéria nas lições 37, 40, 41 e 42. Lembramos especialmente o método de considerar a nota mais grave como Tônica e a segunda nota como grau da mesma escala (maior), diatônico ou alterado.

B. **Cantar intervalos.**

Damos "lembretes" (motivos que servem de lembrança) para os principais intervalos ascendentes e descendentes. Os alunos deverão sabê-los de duas maneiras: 1. qual é o lembrete dêste intervalo; 2. cantar o lembrete, e, por meio dele, o intervalo exigido.

Baseados nas relações entre o intervalo (e tôda a melodia) e a escala em que o trecho está escrito, dizemos que o aluno deverá saber cantar:

— as **escalas maiores** tôdas, de cor, acompanhando as notas com os respectivos acidentes: Ré Mi — Fá♯ — Sol etc.;

— o **acorde perfeito maior e menor** (só se distinguem pela Terça maior ou menor!);

— o **acorde plagal** maior e menor;

— o **acorde de Sétima da Dominante.**

Dêstes elementos tiraremos todos os motivos e auxílios; e têm a vantagem de facilitar a aplicação rápida de uma escala para a outra.

139 — Lembretes

A. Intervalos ascendentes.

1) Segunda maior (1 tom): **começar** uma **escala maior * ascendente.** (Compare o gráfico no fim da lição). Todos cantam com facilidade a escala maior: Dó — Ré — Mi... Assim não custa cantar: Dó — Ré, imaginando que podia continuar, o que seria simplesmente a escala m[illegible]. Assim terá o intervalo de 1 tom sempre que começar uma escala sôbre esta "Tônica" imaginária: Mi♭ — Fá; Fá♯ — Sol♯ ; Lá♭ — Si♭ etc.

* Nota: Realmente, podia-se usar também o princípio ou o fim das escalas menores, que começam com 1 tom e, no uso geral terminam com ½ tom. Mas, a não ser que se trate da escala própria do trecho musical, preferimos para motivos de lembraça as escalas maiores, mais simples e mais conhecidas para servir de ponto de partida a outro trabalho — o de acertar o intervalo.

2) Segunda menor (1/2 tom): **terminar** uma **escala maior ascendente.** E' tão insinuante a inclinação da Sensível para a Oitava! Experimentem, cantando a escala e destacando as duas últimas notas. Onde tiverem de cantar 1/2 tom, imaginem estar no VII grau e "terminarão" com facilidade. Mi — Fá "termina" a escala de Fá; Sol♯ — Lá a de Lá, etc.

3) Terça maior: **acorde perfeito maior** (1.a parte). Veja, no esquema junto, o método a seguir: familiarizando-se com o acorde maior que tão fàcilmente se grava na memória enquanto seu som é com tôda facilidade entoado sôbre qualquer nota. Depois de saber bem os acordes maiores, acentua-se a nota da Mediante que no caso presente mais nos interessa; e finalmente, inicie-se o acorde, para "parar" no meio, i.é. quando chega à Mediante desejada: Dó-Mi-Sol; Dó-**Mi**-Sol; Dó-**Mi**...

4) Terça menor: **acorde perfeito menor** (1.a parte). Fazemos o mesmo no acorde menor. Convém chamar a atenção dos alunos para o carater alegre do acorde maior e o caracter triste do acorde menor; depois tocamos um após outro em diferentes sucessões: M — m; m — M; m — M; M — m, etc. perguntando, qual deles, o 1.o ou o 2.o, era acorde menor ou acorde maior,, para que aprendam distinguir sem dificuldade. De outra maneira, poderiam surgir confusões na entoação.

5) Quarta justa: **acorde plagal** (1.a parte). Os católicos de todos os países conhecem o **"Ave Maria" de Lourdes;** Também o **Hino Nacional** de muitos países começa com êste intervalo: Austrália, Brasil, Chile, Costa Rica, Cuba, Dinamarca, Equador, França,Holanda, Irã, Islandia, Libéria, Luxemburgo, Lituânia, Nicaragua, Perú, União-Sul-Africana, U.S.A. Naturalmente será ótimo lembrete.

6) Quinta justa: **acorde perfeito**. A primeira e a última (3.a) nota dêste acorde formam a Quinta justa. Cantam-se primeiro tôdas as 3 notas; em seguida, recebe a 2.a nota um valor diminuto; e, por fim, fazemos pausa em lugar da 2.a nota (ela será apenas "pensada").

Também familiariza muito com êste intervalo, tocar no piano a terminação tão frequente de muitas peças musicais.

7) Sexta maior, e menor: **uma melodia especial** que damos.

8) Sétima maior: um jôgo com a inclinação da Sensível para a Oitava (espécie de "appoggiatura"), no qual a Sensível acaba de ficar sem "apoio".

9) Sétima menor: **acorde de Sétima da Dominante**. Portanto, devemos imaginar-nos na escala cuja Tônica é uma Quinta abaixo da nota mais grave do intervalo a ser entoado. Com isso teremos o acidente da nota mais aguda, que faz um intervalo menor. Dó...; (Fá): **Dó** — Mi — Sol — Si ♭!

10) Oitava justa: **acorde perfeito de 4 notas** (repetindo a fundamental).

B. Intervalos descendentes.

1) Segunda menor (1/2 tom): **começar a escala maior descendente.** (VIII — VII... Sensível).

2) Segunda maior (1 tom): **terminar a escala maior descendente** (II — I).

3) Terça menor: **acorde perfeito maior descendente** (a 3 tons) (1.a parte) (**V — III** — I).

4) Terça maior: **terminar a escala maior descendente** (III — II — I).

5) Quarta justa: **descer o acorde perfeito de 4 notas** (1.a parte).

6) Quinta justa: **acorde perfeito descendente** (de 3 notas).
Também: tocar no piano o final frequente de peças musicais.

7) Sexta menor (rara): com alguma prática e repetição pode-se dar um salto do VIII da escala ao final (VIII — III, II, I; depois VIII — III).

8) Sexta maior (rara): o mesmo na escala menor.

9) Sétima: o mesmo — VIII — II — I; depois VIII — II... da escala maior. Já não é tão difícil, porque é mais próximo da Tônica. Mas todos êstes intervalos (n.o 7, 8, 9) serão raros e poderão ser cantados ou por estudo da peça ou pelo desenvolvimento da melodia, do acompanhamento, etc.

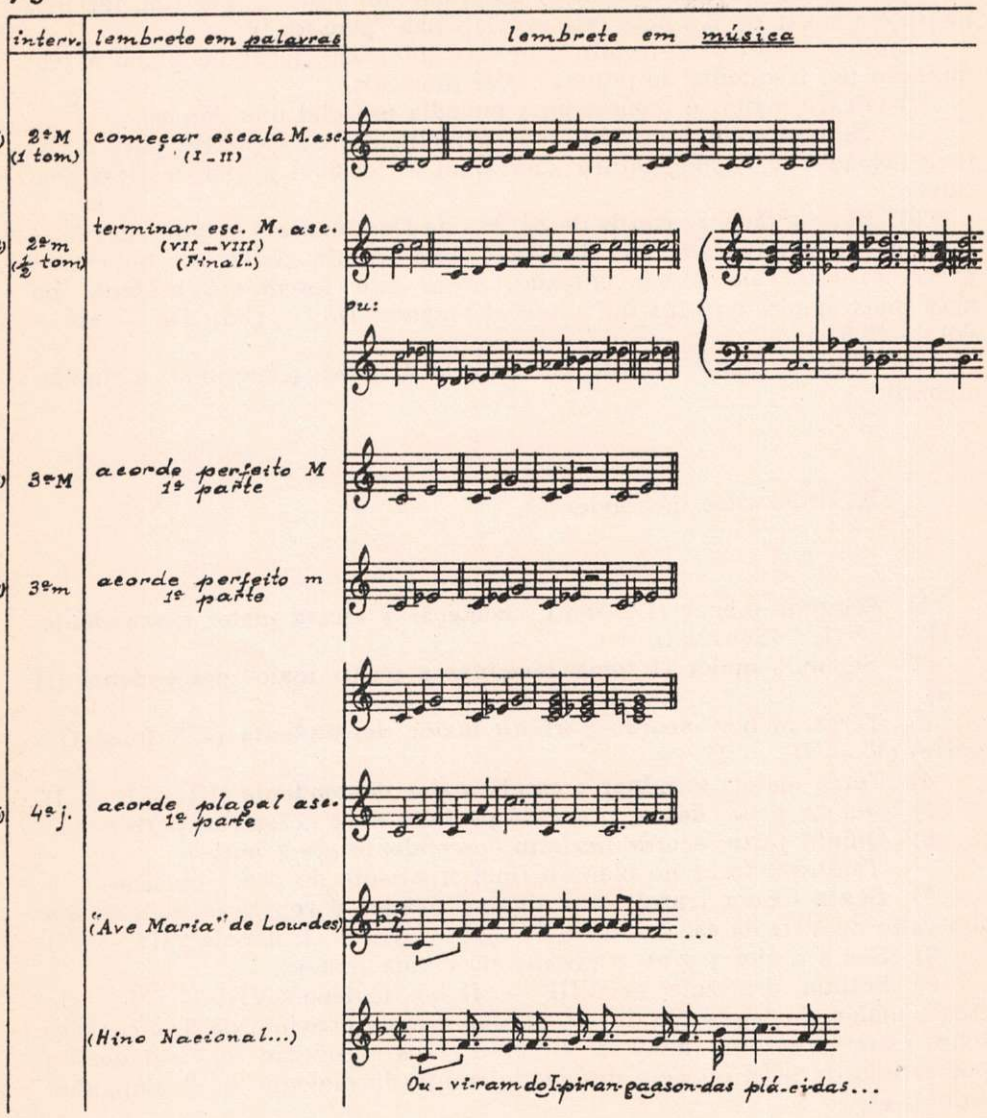
10) Oitava justa: acorde perfeito descendente (a 4 notas).

Reunimos todos os lembretes num gráfico (fig. 429-430).

Lembretes

fig. 429 a)

A) Intervalos ascendentes



Esta variante da palavra "lembrança" foi criada na tentativa de, com ela, exprimir o caráter ativo dos modelos: "algo que faz lembrar". Aliás, fomos nas aulas, e também por não - músicos, compreendidos.

fig. 429 b)

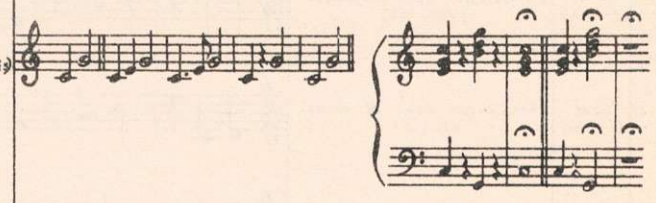
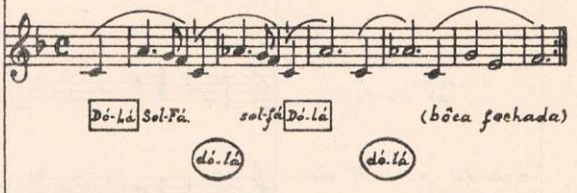
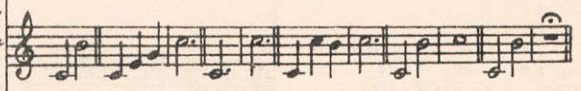
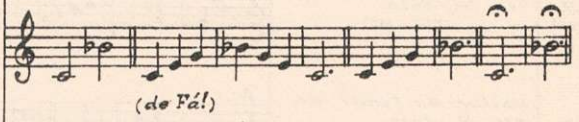
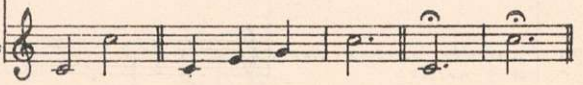
	interv.	lembrete em palavras	lembrete em música
6)	5ª j	acorde perf. M. ase. (final de peças musicais)	
7)	6ª M.em.	(melodia especial)	
8)	7ª M	Tônica para Sensivel (como appoggiatura da oitava)	
9)	7ª m	acorde de 7ª da Dom.	
10)	8ª j.	acorde perf. M. a 4 notas	

Lembretes

fig. 430 a) B) Intervalos descendentes

	interv.	lembrete em palavras	lembrete em música
1)	2ªm (½ tom)	começar ese. M. dese. (VIII - VII)	
2)	2ªM (1 tom)	terminar ese. M. dese. (II - I)	
3)	3ªm	acorde perf. M. dese. (1ª parte)	
4)	3ªM	terminar ese. M. dese. (III - II - I)	
5)	4ª j.	descer o acorde perf. M de 4 notas (1ª parte)	
6)	5ª j.	acorde perf. M. dese. (a 3 notas) (Final..)	não confundir
7)	6ªm (raro)	saltar ao final da ese. M. dese. (VIII - III)	
8)	6ªM (raro)	saltar ao final da ese. m. dese. (VIII - III)	
9)	7ªm.	saltar ao final da ese. M. dese. (VIII - II)	
10)	8ª j.	acorde perf. M. dese. a 4 notas.	

Lembretes (resumo)

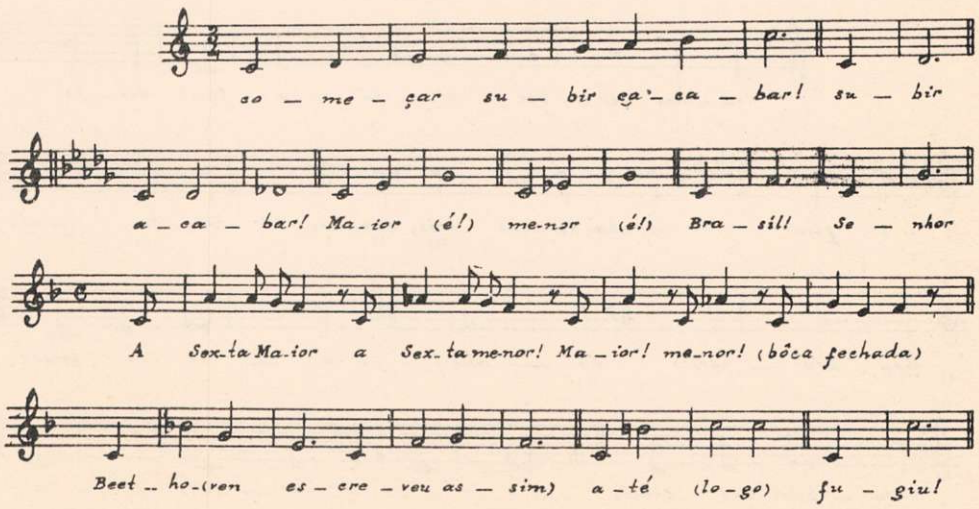
a) Lembretes em palavras (ascendentes)

fig. 430 b)

Cantem primeiro os "lembretes" com as notas de Dó maior, depois em qualquer tonalidade, justamente insistindo no intervalo "independente desta ou daquela nota" valendo para qualquer uma delas

1 tom	começar escala M. ase.	"subir!"
½ tom	terminar escala M	"acabar!"
3ª M	acorde perf. M (1ª parte)	"Maior é!"
3ª m	acorde perf. m. (1ª parte)	"menor é!"
4ª j.	Hino nacional	"Brasil!"
5ª j.	acorde perf. M	"Senhor!"
6ª M	(melodia especial)	"a Sexta maior,
6ª m		a Sexta menor.."
7ª M	para a Sensível (VII)	"Beethoven escreveu assim!"
7ª m	melodia especial	"até logo"
8ª j.	acorde perf. M	"fugiu"

b) Lembretes em música



Lembretes (resumo)

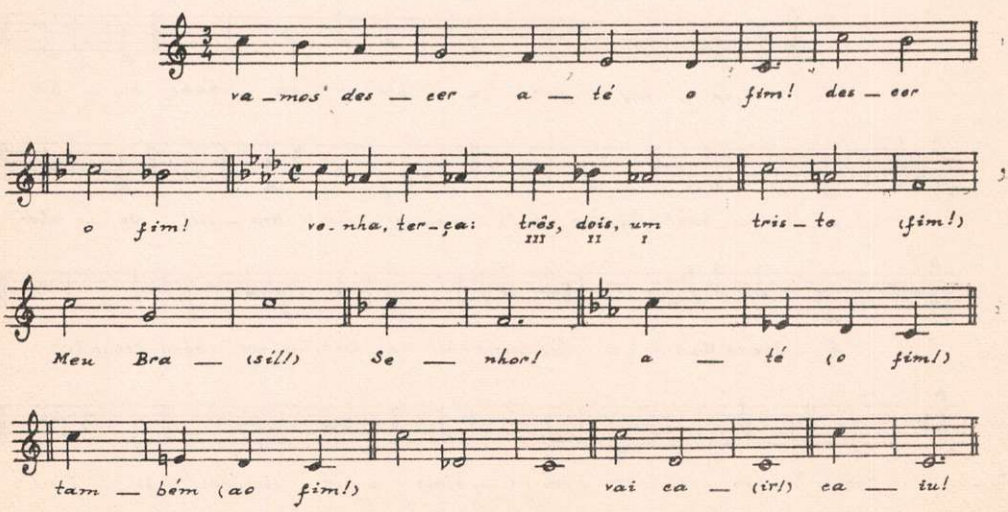
a) Lembretes em palavras (descendentes)

fig. 430 a)

Cantem primeiro os "lembretes" com as notas de Dó maior, depois em qualquer tonalidade, justamente insistindo no intervalo "independente desta ou daquela nota," valendo para qualquer uma delas.

$\frac{1}{2}$ tom	começar escala M dese.	"descer!"
1 tom	terminar escala M dese.	"o fim!"
3ª M	fim da escala M dese.	"venha, Terça. três, dois, um!" (III II I)
3ª m	acorde perf. M dese.	triste fim
4ª j	inversão do Hino nacional	"Meu Brasil!"
5ª j	acorde perf. M	"Senhor!"
6ª M	ao fim da ese. M	"até o fim!"
6ª m	ao fim da ese. m	"também ao fim!"
7ª M	ao fim da escala	
7ª m	ao fim da escala	"vai cair!"
8ª j	acorde perf. M dese.	"caiu!"

b) Lembretes em música



Vejamos agora como cantar os mesmos intervalos com notas naturais e alteradas.

Depois de ter adquirido um certo domíninio sôbre esta matéria — a perfeição no acerto e execução rápida virá, como dissemos, pela prática — precisamos mostrar ao aluno que estas fórmulas servem para cantar todos os intervalos da mesma categoria, mesmo quando se trata de notas diferentes, naturais ou alteradas.

P. ex. é formada uma Terça maior pelo intervalo Dó — Mi; mas também por Ré — Fá♯ ; Mi — Sol♯ ; Mi♭ — Sol; Fá — Lá; Fá♯ — Lá♯ etc. É esta observação importantíssima para afastar o receio dos acidentes pela consideração do intervalo como tal (como no exemplo: **Terça maior**), e não isoladamente das duas notas que o formam.

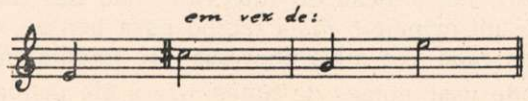
Para isso fica o aluno de costas para o piano. Toca-se uma nota para que êle cante sôbre ela um determinado intervalo, digamos, uma Terça maior. Depois que êle cantou o intervalo, toca-se a segunda nota para mostrar-lhe que realmente acertou, eventualmente repetindo algumas vêzes o intervalo. E depois vem a surpreza: "venha ver, que notas cantou em verdade. Você pensou ter cantado: Do — Mi. Deixei-o nesta boa fé. Mas, como lhe tinha dado para primeira nota do intervalo não Dó, como pensou, mas Mi♭, você cantou por conseguinte Sol (e não Mi). E isso está certo, pois a Terça maior sôbre Mi♭ é justamente Sol; por outro lado não se enganou V., porque uma Terça maior sôa igual a outra, seja ela formada por notas naturais ou alteradas. Vire de novo as costas e lhe darei várias notas sôbre as quais cantará uma Terça maior. Pode dizer sempre Dó-Mi, apesar de serem na realidade outras notas. Isso, facilitará a entoação".

Verão que o aluno, apesar de já ter aprendido isso teòricamente nas lições anteriores, fica sempre surpreendido com êste fato.

Passando adiante, dá-se o nome real da primeira nota; o aluno diga antes que nota deve ser cantada para formar o intervalo desejado, e depois cante. Caso ele erre, pode tornar a cantar o intervalo pela fórmula simples (p. ex.: Dó-Mi). Mas, apenas acertado o intervalo, deve repetí-lo usando as notas reais.

Por outro lado, pode-se entoar a primeira nota abaixo de sua altura tonal permitindo-lhe que use os nomes indicados no exercício, para ir de encontro aos limites de extensão da voz do aluno (fig. 431).

fig. 431



140 — Ouvir intervalos.

Tanto para utilidade do instrumentalista, como para controle do cantor e, em geral, para preparar o "ditado musical", passamos a estudar esta nova matéria.

E' muito simples: o professor entôa o intervalo, melhor tocando, ou, se cantar, então sem os nomes e de "bôca fechada" e o aluno deve dizer de que intervalo se trata.

Se êle no princípio errar, o que não é de admirar, mostra-se-lhe simplesmente o êrro. Por exemplo, deu o professor uma Sexta maior. E o aluno responde que é uma quarta justa. Replica-lhe o professor: "Não! Ouça o intervalo que toquei (fig. 432). V. diz que é uma Quarta justa. Portanto corresponderia ao lembrete "Ave Maria" (Hino Nacional) e seria (fig. 433): Compare êste intervalo com o verdadeiro. Aquele que V. indicou termina em nota mais grave ou mais aguda do que o meu ? (Tocam-se de novo os dois intervalos). Aluno: "mais grave". Professor: "então suba": 4.a... .5.a... 6.a! Eu dei uma Sexta (fig. 434).

fig. 432

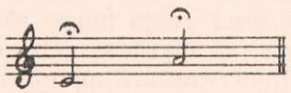


fig. 433

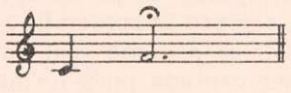
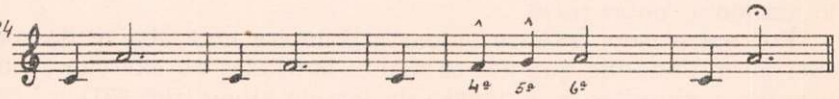


fig. 434

Assim aprenderá o aluno a classificar pelo cuvido os intervalos. Primeiro tratará nesta lição do intervalo, não das notas em particular E deve-se dar no princípio mais tempo para pensar, calcular; depois o aluno responda cada vez mais depressa, até imediatamente depois de ouvir.

Querendo usar nomes de notas, usará êle primeiro sempre o Dó para a primeira nota e dará à segunda nota o nome que lhe corresponde em relação ao Dó, mesmo se na realidade o professor dá a primeira em diferentes alturas tonais. E deve fazê-lo!

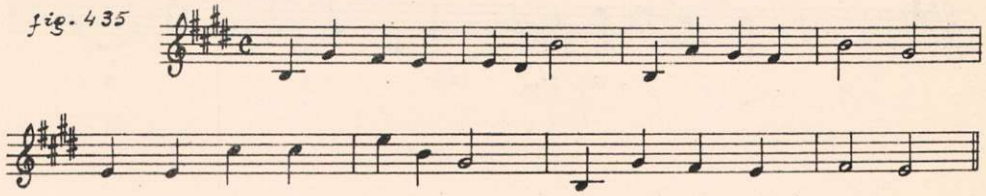
Depois que recebeu o aluno o nome da primeira nota em indicação exata, fará na resposta um trabalho duplo: reconhecer o intervalo como tal, e dizer o nome da segunda nota.

Êste exercício só é possível com duas pessoas (ou mais): ou professor e alunos, ou alunos entre si: cantores, músicos. * Os exercícios das lições seguintes podem ser feitos também por uma só pessoa.

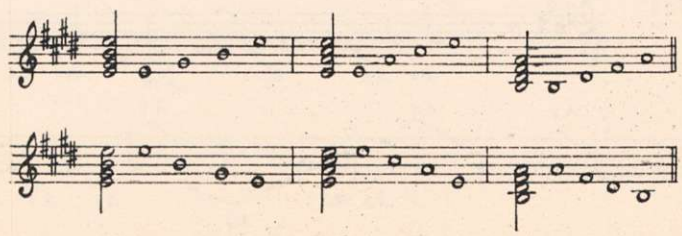
* Quem já aprendeu a matéria e deseja apenas exercitar-se nela, pode classificar mentalmente o intervalo entre a 1.a e a 2.a nota (início) duma melodia conhecida, e depois verificar se acertou.

141 — Solfejo — Encatenar intervalos.

Preparados desta maneira, podemos passar ao solfejo pròpriamente dito. Tôda melodia constará duma série de intervalos que precisam ser ligados entre si. Vejamos o procedimento um exemplo prático (no estudo). Pois uma vez que se domina o solfejo, cantar-se-á a melodia logo na leitura. E' êste justamente o ponto que desejamos atingir). (fig. 435).

fig. 435

1. De forma alguma deve ser tocada a melodia num instrumento. E' dada apenas a primeira nota, para que se comece em altura justa.

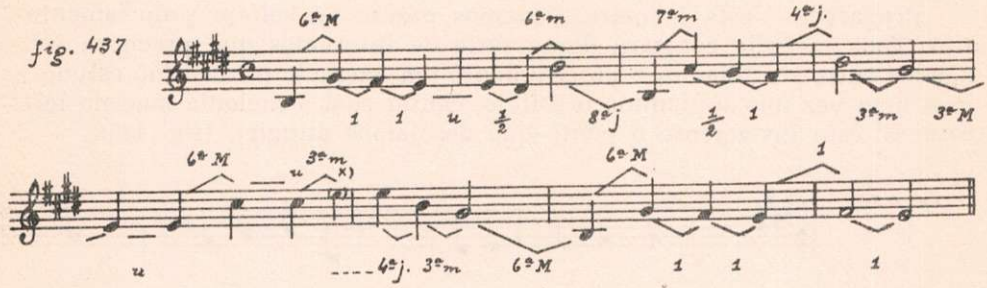
2. Leitura (por palavras): clave de Sol; 4 sustenidos: fá# — dó# — sol# — ré# ; escala de Mi (maior); Tônica Mi; compasso quaternário (4 semínimas); notas: Si — Sol# (!) — Fá# — Mi — etc. Preparação: falada e cantada a escala de Mi — acorde perfeito: Mi — Sol# — Si — Mi; acorde plagal: Mi — Lá — Dó# — Mi; acorde de Sétima da Dominante: Si — Ré# — Fá# — Lá; os mesmos acordes em linha descendente — perfeito: Mi — Si — Sol# — Mi; plagal: Mi — Dó# — Lá — Mi; de Sétima da Dominante: Lá — Fá# — Ré# — Si. (fig. 436).

fig. 436

3. Examinemos os intervalos entre as notas (número e categoria: maior, menor, justo; em vez de Segunda menor e maior é preferível dizer: 1/2 tom e 1 tom).

E' necessário considerar que há intervalos de uma nota para outra até o fim do trecho: também da última nota dum compasso à primeira nota do compasso seguinte, por cima duma pausa; do final de uma parte ao princípio de outra...

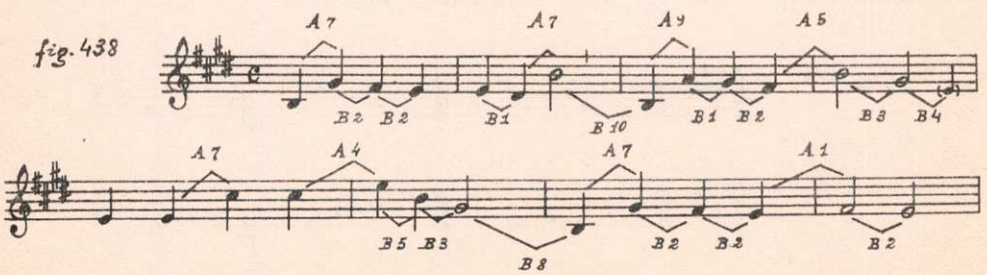
Os intervalos ascendentes escrevemos **acima** da pauta, e os descendentes **debaixo** da pauta (fig. 437).

fig. 437



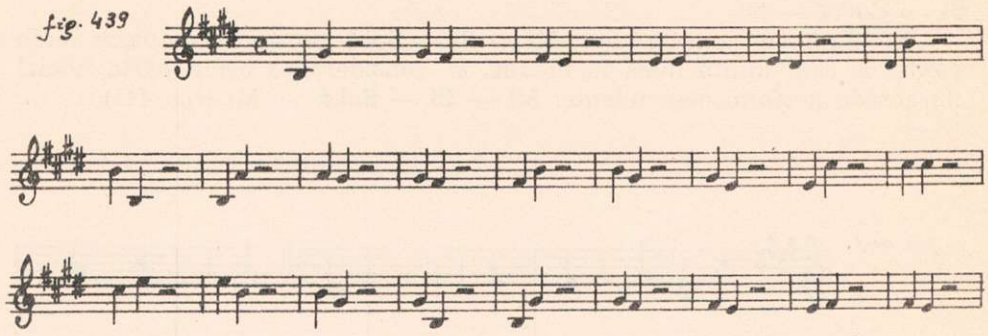
4. Quais são os lembretes correspondentes a êstes intervalos? Diga-os: (A e o respectivo número para intervalos ascendentes e B e o número para intervalos descendentes de acôrdo com a numeração usada na lição 138). (fig. 438).

fig. 438

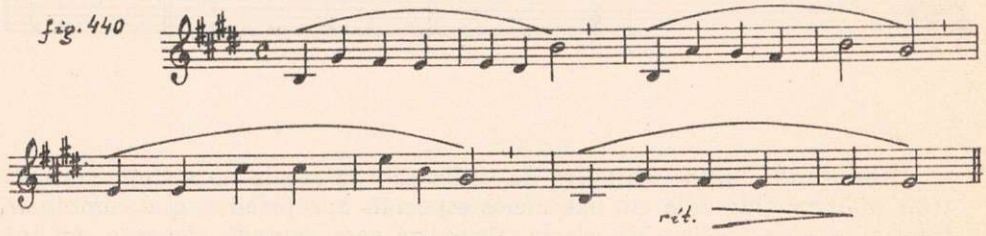


5. Agora (no princípio dêste estudo) cantamos cada um dêstes intervalos isoladamente (fig. 439).

fig. 439



6. Por fim serão ligados os intervalos (para quem sabe solfejar é esta a única forma de exercício ao receber uma nova música: solfejar antes de cantá-la com as palavras do texto. Pode ser cantada com as notas, ou de bôca fechada para receber melhor a impressão musical do trecho) (fig. 440).

fig. 440

142 — Solfejo dentro da escala.

Se o solfejo exige que se saiba cantar o intervalo isoladamente, porque podem surgir notas estranhas à tonalidade, não é contudo para esquecer o grande auxílio vindo da escala na qual a peça é escrita.

a) Logo no primeiro compasso do exemplo dado na lição anterior temos uma série de notas que acompanham a sucessão tonal: Sol ♯ — Fá ♯ — Mi. O mesmo acontece no terceiro compasso (Lá — Sol ♯ — Fá ♯); e ainda no penúltimo compasso: Sol ♯ — Fá ♯ — Mi.

b) A Sétima menor do terceiro compasso é justamente baseada no acorde de Sétima da Dominante da escala de Mi: Si — Ré ♯ — Fá ♯ — Lá.

c) O intervalo Si — Sol ♯ do quarto compasso, junto com o Mi do compasso seguinte, não é nada mais do que o acorde perfeito descendente: Si — Sol ♯ — Mi.

d) Também os intervalos: Mi — Si — Sol ♯ do sexto compasso serão cantados com muito mais facilidade, se considerados como parte inicial do acorde perfeito descendente: **Mi — Si — Sol ♯** — Mi (fig. 441).

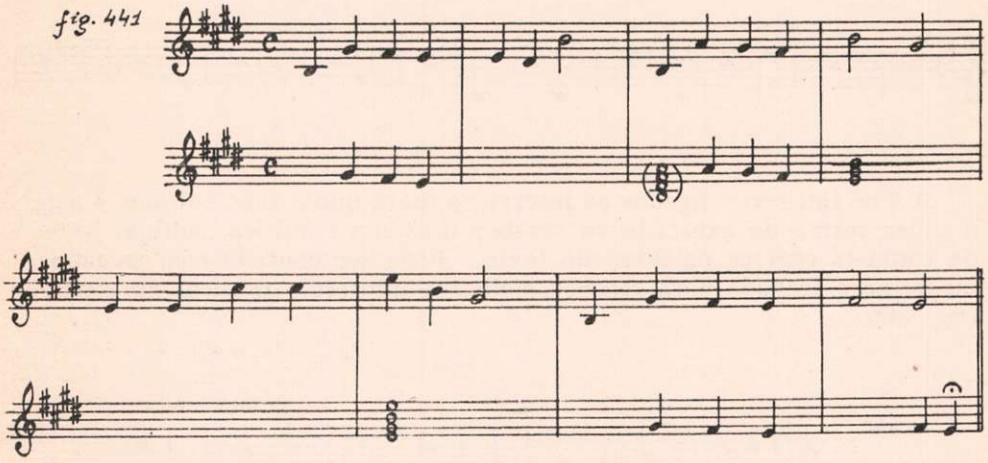
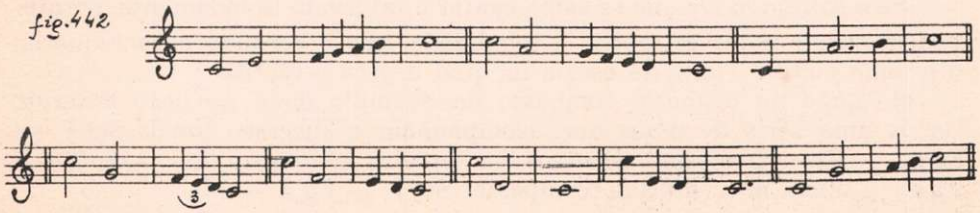
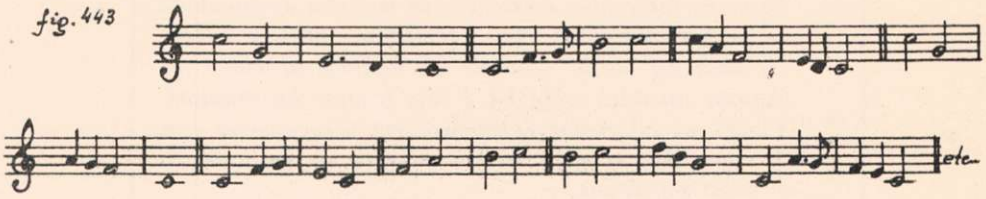
fig. 441

Resultando tanta vantagem da utilização da escala no solfejo, convém tirar mais partido dela em exercícios especiais apropriados, que combinam intervalos com trechos da escala. Primeiro será cantado sòmente um intervalo, seguindo-se tôdas as demais notas até o fim da escala (fig. 442).

fig. 442



Depois cantam-se mais intervalos, intercalados e ligados por trechos da escala (fig. 443).

fig. 443



Pela escala é também possível — e até fácil — cantar certos intervalos difíceis, como os intervalos aumentados, interpretando a segunda nota do intervalo como se fosse uma "appoggiatura" da nota seguinte que, ou está num intervalo fácil para a primeira nota do referido intervalo, ou é fácil de ser entoada por ser a final da escala, etc. Assim costumam-se tratar as Segundas aumentadas existentes na escala menor melódica (fig. 444) ou outros intervalos (fig. 445).

fig. 444

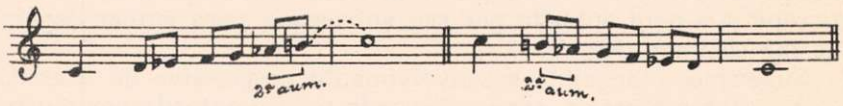
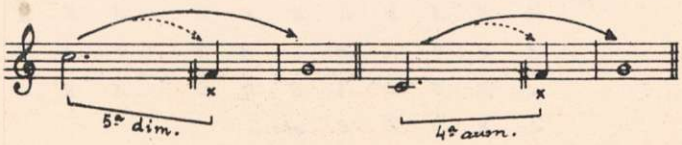


fig. 445

Solfejar uma melodia nova ,desconhecida:

1. *Quantos acidentes? Que tonalidade? modalidade?*
2. *Que ritmo?*
3. *Cantar: acorde perfeito maior e menor, plagal, Sétima da Dominante — ascendentes e descendentes — desta tonalidade.*
4. *Dizer os intervalos existentes na melodia apresentada — os agrupamentos que facilitam mais o solfejo (trechos da escala — déste ou daquele acorde) — chamar atenção, onde há 1 tom e onde há semitom.*
5. *Cantar os intervalos (primeiro sem preocupar-se com o valor das notas): melhor ligados — em caso de dúvida: seperados.*
6. *Cantar as notas da melodia, usando os números dos tempos e metades de tempo: 1, 2, 3 e 4, etc.*
7. *Solfejar as notas no ritmo indicado na armadura da peça.*
8. *Cantar com as palavras do texto.*
9. *Cuidar da interpretaçãoo.*

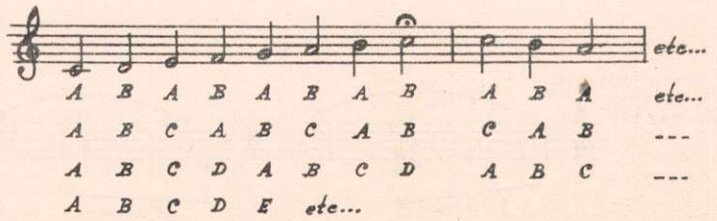
143 — Discurso musical.

Um ótimo exercício para adquirir segurança no solfejo (e na audição), é o "discurso musical". Consiste êle no canto sucessivo das várias notas duma frase musical por diversos cantores. Se houver apenas dois cantores, êstes haverão de alternar-se; se forem mais, poderá haver maior variação....

Na fase preparatória do exercício será necessário facilitar dois pontos: a) fazer os primeiros exercícios com frases conhecidas; b) deixar o cantor repetir a nota entoada por seu antecessor, para entoar depois a nota que **lhe** compete pela frase.

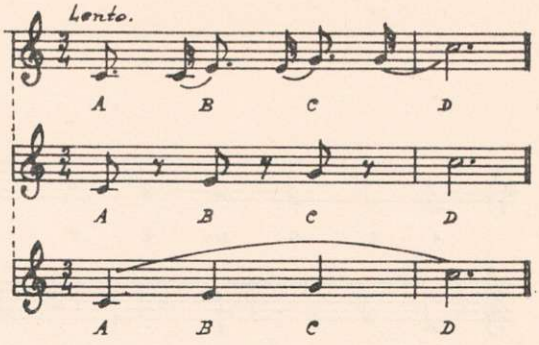
Sugerimos o seguinte desenvolvimento progressivo do exercício:

1. cantar a **escala**, sendo que cada nota é entoada por outro cantor; ou se não houver tantos, recomeçar-se-á a série novamente (fig. 446);

fig. 446

2. cantar **acordes**: a) o cantor seguinte pode repetir a nota ouvida cantada pelo antecessor; e depois canta a nota nova;

b) depois devem saber continuar sem êste auxílio, mas ainda sem continuação imediata, porque se faz uma pausa;

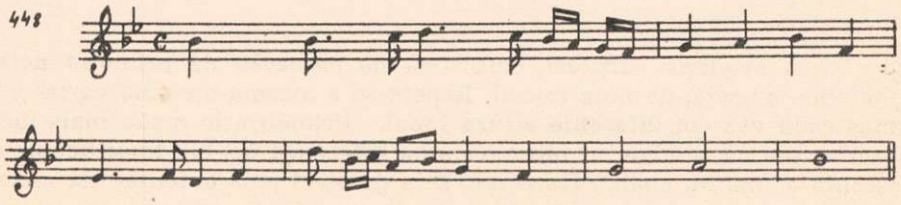
c) as notas são cantadas sem pausa, possìvelmente quasi ligadas como se fosse uma só pessoa que estivesse cantando (fig. 447).

fig. 447

Cantam-se desta maneira todos os acordes conhecidos: perfeito, plagal, de Sétima da Dominante, ascendentes e descendentes.

3. Um **canto bem conhecido.**

Primeiro cantam todos em uníssono para recordar a melodia. Depois cantam em "discurso musical". São possíveis também outras combinações: cada cantor tem a seu cargo um compasso. — ou um tempo (embora com mais notas).

E' mais difícil cantar trechos movimentados em "discurso musical" de nota para nota. Mas "difícil" não significa "impossível"; e muitas vêzes constitue até um estímulo especial. Adote-se nestes casos um andamento mais lento quanto for preciso, e repita-se o exercício pacientemente até acertar. O resultado é deveras surpreendente (fig. 448).

fig. 448

Um canto inteiro, ensaiado com "discurso musical", causa uma alegre surpresa no programa de uma reunião recreativa.

4. A verdadeira finalidade do exercício, porém, está no elemento de **surpreza.**

A primeira surpreza consistirá na **escôlha do cantor** que deve prosseguir. Até agora foi sempre o vizinho. De ora em diante indicará o regente quem será o "próximo". Destarte devem todos estar permanentemente "de prontidão", acompanhar mentalmente a melodia, para poder entrar a qualquer momento. P. ex., se damos a cada cantor uma letra do alfabeto (fig. 449).

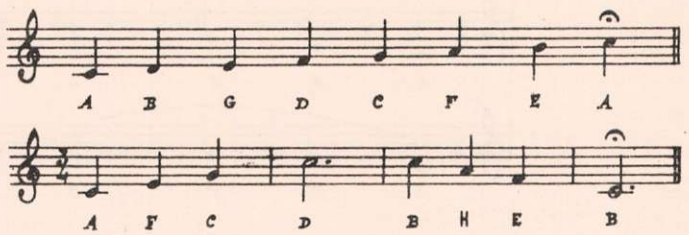
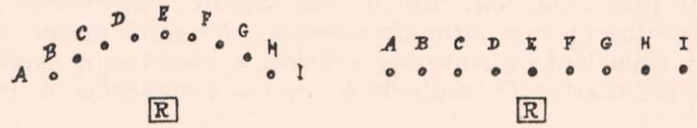
fig. 449

Não será inútil que os componentes do conjunto se coloquem num semi-círculo em redor do regente, ou numa linha reta (fig. 450).

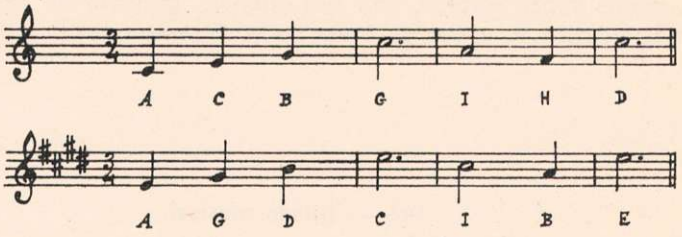
fig. 450



5. A segunda surpreza consistirá na **entoação da primeira nota** da melodia, ou seja, da nota inicial. Repete-se a mesma melodia várias vêzes, mas cada vez em **diferente altura tonal.** Primeiro de modo mais fácil: 1 tom acima ou abaixo ou mesmo numa diferença de 1/2 tom; depois uma Quinta acima ou abaixo (caso isso seja possível pela extensão da melodia)

e, por fim, em tonalidades bastante contrastantes: de Dó para Fá♯ ; de Si♭ para Mi, etc.

Também não será na mesma ordem em que os cantores se seguem (fig. 451).

fig. 451

6. A última surpreza será o **intervalo.** Quer dizer: o regente indica ao cantor com que intervalo êle deve prosseguir: tal intervalo, M ou m ou J — ascendente ou descendente.

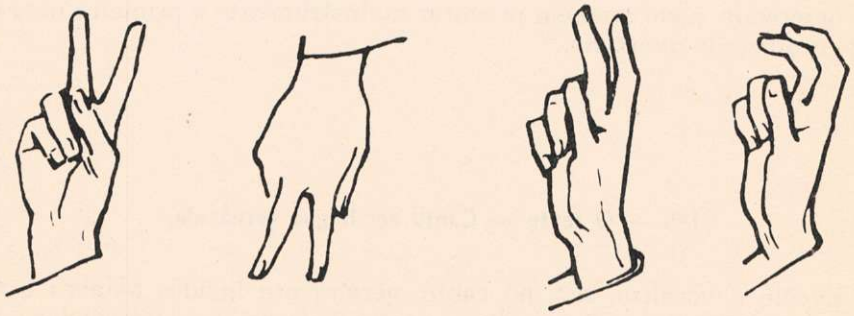
— O número de dedos indica se o intervalo deve ser de 3.a, 2.a, 5.a, etc.

— A mão levantada significa intervalo ascendente; a mão abaixada intervalo descendente.

— Dedos abertos significam intervalo maior (ou justo).

— Dedos encolhidos, encurvados: intervalo menor (fig. 452). *

fig. 452



* Chama-se isso: Manossolfa.

A experiência mostrou-nos vantagens que resultam dêste exercício:

a) segurança para "perceber" um determinado som (audição);

b) segurança para entoar determinado intervalo — ràpidamente — com prontidão (solfejo);

c) interesse da parte dos alunos, pois o exercício tem algo dos jogos e competições;

d) êles compreendem que as explicações, regras e outros pontos que foram dados sôbre solfejo, não são apenas "matéria de exame", mas têm utilidade prática e, antes de mais nada, têm sua razão de ser.

144 — Ditado musical.

Êste consiste na faculdade de poder fixar uma melodia dada, ouvida: repetindo-a e escrevendo-a com a indicação apenas da primeira nota. Quer dizer, que o aluno precisa reconhecer os diversos intervalos e gravar na memória sua sequência.

Começa-se com melodias curtas, de poucos compassos; depois escolhem-se outras, cada vez mais amplas.

Êste exercício pode também ser feito pelo aluno sòzinho. Basta examinar mentalmente uma melodia que saiba de cor, e escrevê-la sem recorrer ao instrumento. Só depois de tê-la fixada, verificará no instrumento se a escreveu certo.

Não faz mal se a escreveu em altura tonal diferente, contanto que os intervalos estejam certos. Pois, de um lado não sofre a impressão melódica com isso; e por outro lado, precisaria para isso um "ouvido absoluto" que é um dom de Deus e não fruto de estudo e treino (e, curioso, por si só ainda não é sinal de musicalidade).

Querendo, pode também procurar no instrumento a primeira nota (só!) sem prejuizo do exercício.

145 — O texto — Canto em língua vernácula.

Exceto o vocalizo, são, no canto, geralmente ligados palavra e som, texto e melodia. De onde resulta a necessidade de se compreender o que é cantado. Pela ocupação com música, ritmo, interpretação e respiração descuida-se frequentemente dêste ponto, perdendo um precioso elemento de valorização do labor artístico.

E se é preciso atenção para boa dicção da parte do cantor solista, vale isso mais ainda para o conjunto coral, onde a reunião dos diferentes timbres aumenta a dificuldade a respeito do texto.

Para que o texto seja compreendido pelos ouvintes, é preciso que haja:

A) pronúncia correta de vogais e consoantes;

B) acentuação de acôrdo com o valor das sílabas na palavra ou na frase;

C) interpretação segundo o sentido da frase.

A) 1. **Vogais:** há cinco vogais, e não apenas uma (segundo nos parece muitas vêzes ao ouvir certos cantores). Cada vogal tem som diferente. Para conseguir isso, é preciso saber a posição que os lábios e a lingua devem tomar na formação desta ou daquela vogal. Ouçam as explicações de seu professor, observem como êle faz e, o que é mais importante, ouçam durante o canto se realmente estão cantando um "i" ou um "e", etc.

Quando se fazem os exercícios aconselhados para o solfejo, pode-se executá-los com diferentes vogais e assim reunir duas vantagens: solfejo e dicção. Com isso exercita-se também cantar com os nomes das notas, conforme pedimos para certos casos.

Se falamos de "clareza", não queremos e não podemos querer, que as vogais sejam pronunciadas demasiadamente abertas. Isso teria por conseqüência um som estridente, sumamente desagradável.

2. **Consoantes:** se é mais agradável, e de mais efeito, desenvolver o som sôbre as vogais, não devemos esquecer o valor que têm as consoantes para a compreensão das palavras. Se comparamos as vogais com a luz, devemos comparar as consoantes com a sombra. E todos sabem que só o jôgo de **ambos** forma a imagem perfeita.

Sem exagerar as consoantes, tão pouco como as vogais, deve-se contudo ouví-las...! E' principalmente nas sílabas finais que elas costumam desaparecer, com grave prejuizo.

B) Acentuação e **C) Interpretação** (declamação). Haveremos de tratar dêstes pontos também na lição seguinte ao falar da pronúncia do latim, pelo que preferimos dar a explicação para ambos no mesmo lugar (lições 146 — 147).

Observamos aqui, sòmente, que também no caso de cantos no próprio idioma, deve ser lido o texto em conjunto antes de começar a cantar, como, aliás, já indicamos ao falar do canto de músicas novas.

A declamação feita por todos os membros do conjunto ao mesmo tempo, tem muito valor, principalmente quando o texto é sabido de cór, pois exercita a uniformidade (não mecânica, mas, apesar do controle rítmico, natural e espontânea); dá ocasião de exercitar obediência ao regente no que diz respeito ao volume (crescendo, decrescendo), andamento (lento, presto), acentuação.

E um côro falado, executado por cantores (e não por papagaios!) que sabem interpretar sem exagerar, será sempre um número apreciado por ocasião de festas cívicas, comemorações patrióticas ou em outras reuniões de caracter social.

146 — Latim (Pronúncia).

Os coros que colaboram nas funções do culto católico, têm de cantar muitas vêzes em latim. Também outros conjuntos corais encontrarão esta língua em obras que desejam executar: na grande parte da polifonia clássica e em obras imortais de inspiração católica, como as "missas", para citar apenas um exemplo, indispensáveis na apreciação do trabalho e talento de certos compositores, ou do estilo de determinadas épocas. (Sem dúvida saberão que J. S. Bach, protestante, apreciou tanto o texto da missa que escreveu a "Missa em Si menor").

O assunto tem três aspectos: pronúncia — divisão das palavras em suas sílabas — acento. Comecemos com a pronúncia.

Quem deseja aprender um novo idioma, terá de estudar sua pronúncia peculiar; caso contrário, poderá ler perfeitamente as obras escritas nesta lingua, saberá escrever no idioma novo — mas não lhe será possível se comunicar de viva voz nesta lingua, porque sem pronúncia correta ninguém o há de entender.

Que absurdo não seria querer pronunciar vogais, consoantes e sílabas da outra lingua segundo as regras da própria lingua. Sabemos todos que diferenças enormes há entre a pronúncia da mesma vogal, p.ex. o "u" em diferentes linguas, digamos em espanhol, francês, e inglês! Como pode, de um idioma para outro, a vogal mudar de som, conforme sua posição ou no princípio ou no fim da palavra, em companhia desta ou daquela consoante, sòzinha ou dupla! Tão radicalmente diferentes são as regras de pronúncia nas diversas línguas que se conhece o alienígena pelo "sotaque", mesmo depois de êle ter falado a nova língua durante muitos anos.

Ninguém experimentou ainda falar tôda uma lingua segundo as regras de seu idioma nativo, temendo, com razão, cair no ridículo. Sòmente nomes próprios de cidades, rios, etc., são em certos idiomas (em outros não) pronunciados segundo as regras da lingua do locutor.

No entanto, acontece na pronúncia do latim muita cousa que se assemelha a isso. Pelo fato de ser uma lingua universalmente difundida e, mais que isso, ser a mãe do importante grupo das "linguas latinas", não deixa o latim de ser uma lingua à parte, i.e. de formação completa, com regras próprias também para a pronúncia, que devem ser respeitadas; e é inadmissível pronunciá-lo como o português, o espanhol, inglês, francês, alemão, etc.

Regras de ouro para a pronúncia do latim:

1. latim não é português, espanhol, inglês, francês, alemão, etc.;
2. tem suas regras próprias também para a pronúncia — regras que são diferentes daquelas para o português, espanhol, inglês, francês, alemão, etc.

Vejamos detalhes das diferentes características:

A) **Vogais:**

1. "**e**", que em português é pronunciado "i", quando está no fim das palavras ou isolado, não muda nunca em latim.

"e" é sempre "e"

Exemplo:
Português: intercede (i)
Latim: intercede (e)
Pronuncie "Christe eleison" e não "Christe eleison"
(é!) (i)
O mesmo vale para o plural:
Port.: dentes (i)
Latim: dentes (e)

2. "o": vale para êle a mesma regra :

"o" é sempre "o"

Exemplo:
Port.: nosso (u)
Latim: nostro (ó)
O mesmo vale o plural:
Port.: teus servos (u)
Latim: servos(ó) tuos

3. "**y**" nas palavras de origem grega é pronunciado como "i".

4. **Ditongos:**

a) "au" recebe o acento na primeira das duas vogais que o formam: "aurum" = "áurum".

b) "eu" entrou no latim, vindo do grego. Também aqui recebe a primeira das duas vogais o acento:
"euge" = "éuge".

c) "ae", "oe" — soam como "é".

Nota: não confunda ditongos com **vogais seguidas** que formam sílabas separadas (veja a lição 148). E' muito fácil: todos os grupos de vogais que não são "ae" — "oe" — "au" — "eu" (êste, só quando vindo do grego) são separadas na pronúncia:
De-us; ide-o; glori-a; muli-e-ribus; Mari-a; e-i-dem; prae-tere-a.
Precisa-se de cuidado especial onde há semelhança entre o português e o latim:
Pronuncie "Fi-li-us", e não Fi-lius" (de "Fi-lho").
"mu-li-eri-bus", e não "mu-lie-ri-bus" (de "mulheres").

5. "gue", "gui" são pronunciados "güe" "güi" como na palavra "água"

6. Elisão de **sílabas:**

a) não se faz elisão de sílabas quando se encontram uma sílaba final que termina em vogal e outra, inicial, também começando em vogal na **prosa** latina, p.ex. nas partes fixas e móveis da missa, nas ladainhas, nos salmos, etc.

"Kyrie / eleison", "Sancte / Antoni"

"Coeli / enarrant gloriam tuam";

b) é **permitida** (decreto da S.C.R. de 14 de maio de 1915), e, do lado artístico **aconselhável**, a elisão da primeira das duas vogais, na **poesia**, principalmente nos hinos.

"Cum Patr(e) et almo Spiritu".

B) **Consoantes.**

1. Devem-se **começar e terminar** as palavras latinas, que têm uma consoante no princípio ou no fim, **sem vogal auxiliar.** Pronuncie:

"Spiritus" e não: "Espiritus" "et" e não "eti"

"Stabat" e não: " Estabat" "Sub" e não "subi"

Aqui temos um exemplo típico de aplicação imprópria da pronúncia de uma lingua para outra. Porque êste "e" no princípio acrescenta-se sòmente às palavras que começam em grupos de consoantes com "s", imitando palavras do idioma português: sp, st, sc, scr, spl: espírito, estava, escala, escrever, esplêndido; enquanto outros grupos de consoantes não causam dificuldades, porque — existem em português casos semelhantes:

bl, cl, fl, gl, pl: bloco, claro, flauta, glória, planta;

br, cr, fr, gr, pr, tr: branco, cravo, frio, grosso, preto, tronco.

Portanto não há uma dificuldade intrínseca de pronúncia, mas a falta de hábito, de prática:

a) para aprender a pronunciar **sílabas que principiam em consoante,** sem vogal auxiliar, pronuncie-se um "s" por certo espaço de tempo: "SSS SSSSSS". Depois acrescentem-se no último momento — ràpidamente — as outras letras do grupo: "sssssssssspi-ri-tus"

"sssssssssssta-bat", etc.

b) para o caso das **sílabas que terminam em consoante,** sejam sílabas isoladas ou no fim da frase, ou principalmente, quando seguidas por sílabas que começam também por consoante- ("Glória Patri **et** / **Fi**lio), deve-se cortar por um tempo mínimo a respiração. Primeiro, durante o estudo, podem fazer uma pausa maior antes de passar para a palavra seguinte. Quando tiverem mais prática, diminuirão cada vez mais esta pausa, até chegar a uma simples interrupção.

"sub Pontio Pilato", e não, "suponcio Pilato"

A observação desta regra é importante já para a simples leitura do latim. Porque as melhores peças da prosa latina clássica e muitos textos litúrgicos possuem uma jóia estética: o "cursus". Êste consis-

te na sucessão harmônica de palavras e sílabas para produzir no ouvido **cadências compassadas** de bom efeito, cadências estas baseadas no agrupamento de sílabas longas e breves que hoje interpretamos com sílabas acentuadas e não acentuadas (átonas):

"Quousque, tándem, Catilina, abutéris patientia nóstra?"...

"Dóna concéde" "Córpus et ánimam" "Praésta quaesumus".

"Ángeli et Archángeli"...

Se alguém acrescentar um "e" ou um "i" no princípio ou no fim, perturba esta ordem.

Pior é ao cantar, quando não há sílabas "atonas", mas sim, um "tom", uma nota para cada sílaba a ser pronunciada.

Como se consegue pronunciar "glória", deve ser possível também pronunciar "spiritus, stabat", etc.

2. **Não há nasais em latim.**

Em português temos: — am, — em, — im, — om, — um: "**eram, margem, fim, som, um**. O latim desconhece um som como é produzido nas palavras citadas, em palavras com sílabas escritas semelhantemente: **terram**, fi**nem**, tur**rim**, **omnipotens**, au**rum**.

Não deve faltar o "m" final nem haver mudança na pronúncia da vogal. A pronúncia do "m" requer que se feche bem os lábios, fazendo certa pressão, sem cortar a coluna do ar, de maneira que o som possa continuar em "vibrato". Esta articulação fazem todos corretamente, quando se trata dum "m" inicial: **mar**, **merecer**, **missal**, **moral**, **muro**. Observem a atitude dos lábios e façam o mesmo nos finais (i.e. quando se trata dum "m" final). Também aqui não faz mal um pouco de exagêro ao iniciar os exercícios; depois, é claro, será feito normalmente, mas sempre fechando bem os lábios.

Para evitar o som anasalado da respectiva vogal, pronuncia-se a palavra ou sílaba como se ela terminasse nesta **vogal**, acrescentando depois o "m" pela articulação dos lábios:

terra-m; laude-m; siti-m; o-mnipotens; mundu-m.

Pronuncie: "**unam, sanctam, catholicam** et apostolic**am** Ecclesiam", e não: "...únão, sánctão, cathólicão et apostólicão Ecclésião"...

em	=	*e*	+	*m*
am	=	*a*	+	*m*
im	=	*i*	+	*m*
om	=	*o*	+	*m*
um	=	*u*	+	*m*

3. Clareza precisa também na pronúncia de sílabas que terminam em "n", embora ofereçam estas sílabas finais menos dificuldade no idioma português do que p.ex. em francês:

non, in, an etc.

A lingua faz certa pressão contra os dentes.

4. Tão pouco justifica-se em latim a modificação do "a" quando se encontra junto a um "l" = "al"

al = a + l

"Ad altare Dei", e não: "Ad autare Dei".

Nem por isso é preciso exagerar o "a" requerido para um som estridente.

5. Em latim continuam naturalmente as consoantes duplas (não há "ortografia moderna") e devem ambas ser pronunciadas:

"bel-lum e não "be-lum".

No entanto, não há interrupção entre o primeiro e o segundo "l"; fica uma ponte, formada pela vibração ininterrupta da primeira consoante, até à segunda:

"bel...lum".

6. "r" e "rr" são pronunciados sempre de modo brando.

Port.: roda — terra

Latim: rota — terra.

Em várias regiões do Brasil são pronunciados a dupla "rr" e o "r" simples quando no princípio da palavra, de modo igual à aspirada "h" do alemão; enquanto que em outras regiões, como em S. Paulo ou no Sul, é conservado o som vibrante do "r".

Como o latim exige sempre o "r" vibrante, é necessário aprender a pronunciá-lo também nas duplas e no "r" inicial. Pode-se partir do "r" que todos pronunciam da mesma forma: o "r" que está no **meio da palavra.**

Digam:

a) direito — e prestem atenção ao som da 2.a parte:
"direito";

b) em seguida procurem pronunciar a 2.a parte separadamente mas sem mudar o som do "r":
"direito — di-reito

c) finalmente digam logo, sempre com "r" vibrato:
"reito" ... "roda — ruido — rubro"...

Latim: "radix — rex — ritus — rogo — rumor"...

7. "j" em latim é consoante "j" (jota) e não "g"! E' uma variante do "i".

Jesus: Ie-sus, não: Ge-sus";
janua: ia-nua;
ejus: e-ius.

8. "ph" = f (em palavras de origem grega).

9. "que", "qui" — qüe, qüi.

10. "s" — sibilante como em português;
brando sòmente entre duas vogais: — Je-sus.
Mas pronuncie: "nos" — "nóss", não: "nóz".

11. "ti":

a) quando seguido por outra vogal, tem o som de "**tsi**":

gratia — patiens — propitius

pronuncie: gratsia — patsiens — propitsius.

b) o som "tsi" aparece também no caso **vocativo singular** dos **nomes próprios** da **2.a declinação**, p. ex. em "Horati".

c) porém conserva o som de "t"..."**ti**", quando, embora seguido por outra vogal, é, contudo, **precedido por: s, x, t.**

os-ti-um; mix-tio; Brut-ti-um;

t t t

d) conserva o som de "ti" nos **vocábulos gregos e estrangeiros** em geral: "Mil — ti — ades"

Exceções: Boetia, Aegyptius são pronunciados mais com "tsi".

12. "x":

a) intermediário = gse (brando) porém nunca "z"! nem "ch"!

examen — exaudi — exercitus — vexamen

pronuncie: egsámen — egsáudi — egsércitus — vegsámen

e não: esámen — esáudi — esércitus — vesámen

nem: echamen — echaudi — echercitus — vechamen (Port.: vexame...).

b) "x" final = cs (também não s, nem ch)

rex — dux

pronuncie: recs — ducs.

147 — Latim — Pronúncia eclesiástica.

As regras até aqui expostas são obrigatórias para todos aqueles que desejam pronunciar corretamente o latim. Em seguida daremos algumas regras que representam o "uso e costume romano" entre a série de variantes regionais e nacionais, da referida pronúncia.

E', aliás, bem mais provável que se tenha conservado a pronúncia exata do latim melhor em Roma do que, digamos, em Constantinopla; pois Roma, além da mesma posição geográfica, conservou ainda muitas outras tradições artístico-culturais do tempo dos antigos romanos e, pode-se dizer, jamais perdeu o contacto com esta cultura.

Também do lado linguístico foram feitos interessantes estudos, que provam que esta pronúncia "romana" é realmente autêntica.

Mas, por interessante que seja, confessamos sinceramente nosso receio de entrar no lado científico da questão causadora de inúmeras diferenças de opinião, de uma biblioteca de publicações.

Temos nós católicos um motivo disciplinar para adotar o costume romano da pronúncia do latim nas funções litúrgicas: o "desejo vivissimo" do Papa Pio XI, expresso numa carta que o S. Pontífice dirigiu ao Cardeal Dubois, Arcebispo de Paris. Lemos nesta carta: "Nós apreciamos

muitíssimo o propósito de convidar todos aqueles que estão sob vossa jurisdição a pronunciar o latim conforme o uso e costume romano. Não contentes, portanto, de imitar o exemplo de nossos predecessores de feliz memória, Pio X e Bento XV, aprovando a pronúncia romana do latim, Nós expressamos o desejo vivíssimo de que todos os bispos, pertencentes a qualquer nação, tenham a peito adotá-la nas Cerimônias Litúrgicas".

Naturalmente poderá acontecer que surja uma diferença entre a pronúncia eclesiástica e o modo adotado neste ou noutro país. P. Gregory Hugle O. S. B. intitula com tôda sinceridade um capítulo de seu excelente "Catechism of Gregorian Chant" (Fischer & Bro., New York): "Eclesiastical versus National pronuntiation of the Latim", dando regras e exemplos.

Porém não nos devemos esquecer de que o latim é a lingua oficial no culto católico. E se é verdade que a fé não depende da lingua ou das formas do culto (o que prova a atitude da Igreja Católica que permitiu vários ritos, diferentes do rito romano, em lingua não latina: grega, armênia, kopta, etc.) — é, contudo, inegável o forte sentimento de união entre os católicos de tantos povos, tantas raças e tôdas as classes sociais, justamente pela uniformidade do culto. De onde vem o interesse da autoridade eclesiástica pela pronúncia uniforme do latim nas funções litúrgicas.

As diferenças são, aliás, pouquíssimas:

1) **Vogais:** têm quasi sempre **pronúncia aberta** (sem exagero!).
Crédo — não crêdo; ópera — não ôpera;

Deus — realmente pode ser pronunciado "Dêus" (e, por imitação também o adjetivo "meus" na invocação "Deus meus"); sem que seja errado seguir a regra geral, pronunciando "Déus méus".

2) **Ditongos:** "ae", "oe" são pronunciados como vogal "e" (é)
poena = pêna; coelum = célum.
Nota: äe (com trema) separa as sílabas: a-er, a-e-ris.

3) **"h"** não se pronuncia.
herba = érba; hoc = óc, ók.
Nota: há duas exceções: nihil = nikil; mihi = miki.

4) "**c**" e grupos com "c":

a) "**c**" antes de "e", "i" tem o som de **"tche, tchi":**
caelum = tchélum; dicit = ditchit.
"cc" sôa **ttch:**
ecce = ettche.

b) "**ch**" tem o som de "k" (ou, se quizer de "qu"):
pulcher = pulker (pulquer); Joachim = Joakim (Joaquim).
chorus = korus (quorus); brachium = brakium (braquium).

c) "**sc**" antes de "**e**", "**i**" é pronunciado como "ch":
descendit de caelo = dechéndit de tchélo

d) "xc" antes de "e", "i" é pronunciado como "**kch**":
Glória in excelsis Deo = ... in ekchélsis Deo.

5) "**g**" e "**gn**":

a) "**g**" antes de "**e**", "**i**" tem o som de **dje, dji:**
Virgini = Virdjini; Genitum = djénitum

b) "**gn**" sôa como "nh":
Agnus = a-nhus

6) "**z**" = dze (não simplesmente "z" ... "s" brando):
zelus = dzelus.

148 — Divisão das palavras latinas em suas sílabas.

Muitas vêzes o texto é apresentado já com as sílabas separadas e às vêzes com acentos (que o latim, em si, desconhece) — para facilitar a declamação ou o canto a pessoas que não estudaram o latim. Nem por isso é supérfluo saber as regras gerais também sôbre êstes dois assuntos; pois muitas vêzes é necessário cantar a mesma melodia sôbre diversas estrofes que não são impressos com acentos ou sem a divisão em sílabas.

E que dizer do canto dos salmos onde muitos versos são cantados sôbre uma só melodia, sendo grande parte do verso cantado em "recitativo" sôbre uma nota, o "Tenor" (do latim: tenere = manter, "manter a mesma nota..")? O mesmo vale para todos os recitativos em que são executados textos litúrgicos que por êste ou aquêle motivo, não se cantam em forma melódica.

Frequentemente admiram-se os regentes, de que os cantores continuem a demonstrar hesitação no canto dêstes gêneros de música com texto em latim, apesar de terem recebido e compreendido a explicação sôbre a pronúncia. Apresente-se uma vez este capítulo sôbre a divisão em sílabas, passando em seguida à leitura (lenta!) do texto em questão, dividido em sílabas — e voltem a cantá-lo! Verão uma diferença enorme: facilidade, segurança, satisfação — contra êrros, hesitação e desgosto de antes, pela humilhação em não saber ler direito um idioma estranho!

São pouquíssimas as regras, que após um pouco de prática, resolverão tôdas as dificuldades.

1) A primeira de **2 vogais que não formam ditongo** pertence à sílaba antecedente, a segunda vogal pertence à sílaba seguinte:
me-us; ardu-a.
mas: ex-au-di.

2) **Uma consoante** entre vogais forma sílaba com a segunda delas:
pa-ter; be-ne-dí-ce-re.

3) **Duas ou mais consoantes** colocadas entre 2 vogais pertencem à segunda vogal, se assim constituirem um grupo que possa iniciar uma palavra latina.

Podem ser iniciais:

bl cl fl gl pl
br cr fr gr pr tr
sc sp st
scr spl spr str

Por exemplo:

blasphemare, clarus, flectere, gladius, plenus
brevis, credo, fractio, grandis, pro, tres
scendere, spiritus, stare
scribere, splendor, spretor, stringere

Por isso divide-se:

pa-**tris**; ho-**spi**-tis; du-**plex**; re-**splen**-dens;

Mas: scrip-**si**; am-**nis**; rap-**tus**; per-fec-**tus**.

Nota: a dupla "x" forma sílaba com a primeira ou a segunda sílaba, sendo que nós damos preferência a esta segunda modalidade:

vix-i ou vi-xi.

4) De **duas consoantes iguais** pertence uma à vogal antecedente, outra à seguinte.

bel-lum; Grac-chus; reces-sus; ser-ra.

5) As palavras compostas dividem-se segundo as palavras componentes: post-ea, praeter-ea, dis-tribuere, in-sistere.

149 — O acento (em geral, e nas palavras latinas).

A. Em geral

Olhando para um trecho escrito ou impresso vemos que várias letras formam uma sílaba, várias sílabas uma palavra (há palavras que constam de uma só sílaba), várias palavras um inciso, vários incisos uma frase, várias frases um período.

Quem não fizer distinção entre êstes elementos, terá como resultado uma linguagem monótona, desinteressante e fatigante para o ouvinte! Ao contrário facilita, interessa e atrai a distinção prudente (não exagerada), dando vida e personalidade à linguagem.

O mesmo acontece na música, seja ela intérprete dum texto, ou agindo em seu próprio reino, onde os pensamentos musicais também se dividem em grupos de maior ou menor importância, formados por elementos ainda menores, comparáveis às palavras, sílabas e letras da linguagem falada.

Graduação entre os elementos do texto:

1. letras
2. sílabas
3. palavras
4. membros de frase (incisos)
5. frases
6. períodos

Quem destaca uma figura entre outras é o acento. Como podemos formar séries de sílabas (cantadas ou faladas), de notas (na música sem palavras), ou de movimentos (sem música e sem palavras; ou junto com a música mas sem palavras), temos consequentemente: 1) acento no texto (acento tônico — se bem que havemos de ver como êste têrmo pode ter sentido geral e particular); 2) acento na melodia (acento melódico); 3) acento no movimento (acento rítmico).

1) Acento no texto. Aqui temos:

a) **acento tônico** (pròpriamente dito) que destaca uma das sílabas da palavra (que tem mais de uma);

b) **acento lógico** ou **fraseológico** que destaca a palavra mais importante duma frase, ou de uma parte da frase;

c) **acento patético** que distingue uma frase de outras pela entoação que dá à pronúncia das palavras, pela interpretação. Pois exprime o sentimento que invade o locutor ao pronunciar a frase, ou a impressão que deseja suscitar no ouvinte, ou a disposição de ânimo que sente o leitor na ocasião de vêr o texto: alegria, tristeza, simpatia, pedido, ameaça, entusiasmo etc.

Vejamos isso num exemplo.

Frase: "Entre tôdas as artes gosto mais da música".

a) Acento tônico: Éntre tódas as ártes gósto máis da música.

b) acento lógico (fraseológico): destaca a palavra mais importante da primeira e da segunda parte e ainda de tôda a frase:

A) "Entre tôdas as **ártes**...

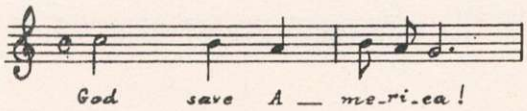
B) gosto mais da música"

C) Entre tôdas as artes gosto mais da **música**.

c) acento patético: não se pode marcar por um sinal, pois consiste na entoação, na expressão do sentimento*

* Nota: De onde vem o dito popular: "O tom faz a música", i. é: a mesma frase pode ter diferentes, e até opostos sentidos, pelo modo com que é pronunciada.

Vejamos a aplicação disto num exemplo musical: na melodia "God save America" (fig. 453).

fig. 453

A) Texto:

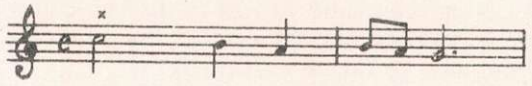
a) acento tônico: "Gód sáve América"!

b) acento lógico: "God save América"!

c) acento patético: Imploração feita a Deus...

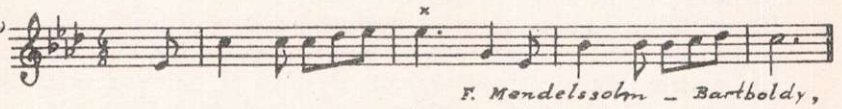
B) Melodia: acento melódico: (fig. 454).

fig. 454



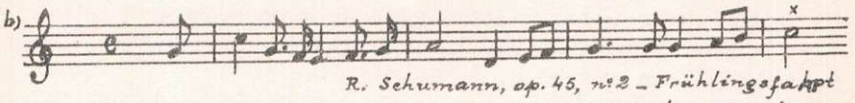
Êste pode sobressair das demais notas de várias maneiras: por ser de altura superior — pelo valor maior de duração — por outros fatores que o demonstram como centro do desenvolvimento melódico. Também não é necessário que êle esteja no princípio da frase como neste exemplo; pode estar também no meio, ou no fim (fig. 455 — a e b).

f. 455 a)



F. Mendelssohn – Bartholdy,
Auf Flügeln des Gesanges – (op. 34, nº 2)

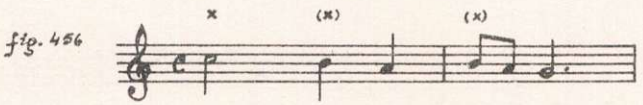
b)



R. Schumann, op. 45, nº 2 – Frühlingsfahrt
(Springtime Wandering)

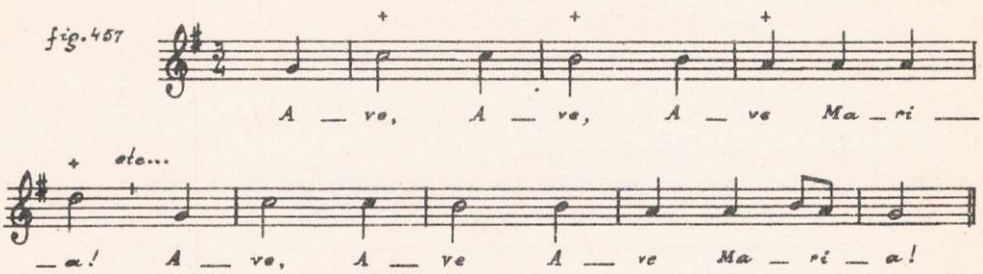
C) Ritmo: acento rítmico (fig. 456).

fig. 456



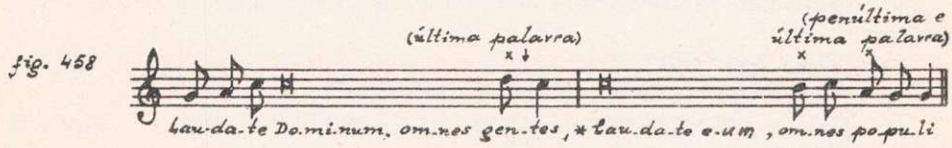
a) no tempo forte de cada compasso (acento rítmico primário);
b) acento rítmico secundário: no 3.o tempo do 1.o compasso; no 2.o compasso desaparece êste acento secundário.

Que os acentos lógico, melódico e rítmico coincidam, representa sem dúvida uma vantagem. Mas não queremos afirmar que isso seja indispensável. Pois no mundo inteiro canta-se (fig. 457):

fig. 457

B. O acento tônico das palavras latinas

Depois desta visão geral do tema "acento" voltemos ao nosso latim. Além de saber pronunciar corretamente vogais, ditongos e consoantes e dividir as palavras em suas sílabas, é necessário, também no latim, conhecer as regras do acento. Assim como a justa gradação dos acentos dá expressão e elegância à linguagem, um acento errado desfigura, tornando às vêzes uma palavra irreconhecível.

O conhecimento do acento é de grande importância no canto que tem relação com o culto. Pois frequentemente deve-se escolher **determinada sílaba** acentuada (da última, penúltima palavra da frase, etc.) para cantar sôbre ela uma ou outra **fórmula melódica** ("flexa", "cadência mediana", "cadência final"...), enquanto as outras sílabas são cantadas sôbre o "tenor" (fig. 458).

fig. 458

Felizmente, não são difíceis as regras de acentuação do latim.

Acento tônico no Latim:

1. *Tôda* palavra *que tem* sentido próprio, *é acentuada.*
2. Não *há palavras de mais de uma sílaba com o acento na* última sílaba.
3. Palavras de duas sílabas *tem o acento na penúltima sílaba.*
4. *Palavras de três ou mais sílabas:*
   a) tem o acento na penúltima sílaba — se esta é longa;
   b) tem o acento na antepenúltima sílaba — se a penúltima é breve.
5. Palavras compostas *têm um só* acento principal; *mas podem ter um ou dois* acentos secundários.

Explicação e exemplos:

1. Tôda palavra que tem sentido próprio é acentuada: Deus, mundus, domus, facere...

Por isso são átonas:

a) as **Preposições** que **precedem** o nome que regem:
"**per** omnia saecula saeculorum"...
"Domine, **ad** adjuvandum me festina..."

b) **conjunções** no princípio da frase: "**et** dixit"...;

c) **Partículas enclíticas** (que são acrescentadas a uma palavra:
-que, -ve, -met, -dum, -dem, -te, -pte, -tem.
"eodem**que**" "sibi**met**" "altro**ve**".

Nota: Se a palavra, à qual são anexas, tem o acento na antepenúltima sílaba, passa êste, por causa da enclítica, para a última sílaba:
"scélera... sceleráque".

Se a palavra em questão tem o acento na penúltima sílaba, fica nela o acento, se a última é breve:
"honóre... honóreque"

Se a última síliba é longa, desloca-se o acento para a última sílaba:
"rósa.... rosáque";

d) **pronomes relativos** que acompanham imediatamente o seu substantivo:
"Deus **qui** fecit"
Ao contrário: **Quém** vidistis, pastores ?"

2. Não há palavras com o acento na última sílaba, com exceção das monossilábicas: tu, ís, íd.

3. Palavras com duas sílabas tem o acento sempre na penúltima sílaba.
"Dé-us", "pá-ter", "vé-nit", "hó-nor", "ád-huc".

4. Palavras com três, ou mais sílabas:

a) têm o acento na penúltima sílaba se esta é longa (por natureza, ou por posição — um detalhe dos estudos linguísticos, que, sem grave prejuizo, podem dispensar os cantores):

"adulescens, contingit, amabant";

b) tem o acento na antepenúltima sílaba ,se a penúltima é breve:

"adulescéntibus, clamóribus".

5. Palavras compostas têm um acento principal, podendo ter outros acentos secundários:

bénedícere, cónvocáre, áppelláre.

* * *

Naturalmente precisar-se-á de alguma prática para familiarizar-se com estas regras, principalmente quando se trata de pessoas que não estudaram, ou estudaram pouco o latim.

Mas geralmente haverá alguém no côro que possa ajudar. E, avisados os demais pelas presentes regras, terão facilidade para guardar as explicações e recomendações recebidas. E com o tempo reconhecerão num texto novo muitas palavras que estudaram e cantaram em outras ocasiões, em textos diferentes.

O mais importante são exercícios práticos e sistemáticos de leitura do latim no princípio do funcionamento dum côro. Supervisionado por uma pessoa entendida no assunto, quer dizer com prática suficiente para ser segura, leiam-se vários trechos de prosa, de prosa cadenciada (salmos) e de poesia latina (hinos, sequências). Primeiro deve-se dividir pacientemente cada palavra em suas sílabas, acentuando-as corretamente. Depois sejam as palavras ligadas, mas sempre em andamento lento.

E' preciso cuidado para não se engulirem sílabas, principalmente as finais; devem-se pronunciá-las tôdas bem, sem fazer desaparecer por um "accelerando" uma ou mais sílabas, que, para o ouvinte, poderiam significar tudo — pois pelo som indefinível, com que são substituidas, não se entende nada.

Por fim, leiam-se trechos mais extensos; e o dirigente marque com um sinal mais forte o acento fraseológico de cada parte, garantindo assim uniformidade do movimento.

Em poucas semanas saberão pronunciar corretamente o latim também pessoas que não puderam estudar êste idioma.

150 — Justiça e gratidão (Escrita musical).

Quem se interessa pela teoria musical e a difusão de seu conhecimento e domínio, nem sempre encontra outras pessoas de acôrdo com sua opinião: consideram êste estudo (e talvez também outros, embora em menor grau: harmonia, contraponto, formas musicais, instrumentação, etc.) inútil, ou dispensável ou até prejudicial, porque "mecaniza a arte".

Quão pouco isso é verdade, demonstra um único fato (e poderíamos citar mais): quantos matizes há nas interpretações da mesma partitura; todos corretos, todos fiéis (!), todos executados por grandes músicos!

E mais — repito uma palavra sábia de meu Mestre sôbre harmonia, extendendo-a às outras matérias musicais: "o estudo da harmonia", dizia, "não tira o caráter pessoal à obra criadora do músico". Não se esqueça: mesmo se nos limitamos às regras de harmonia, como as usamos desde Rameau (1683-1764) — foram criados sôbre esta base tanto as obras de um Mozart, como aquelas dum Beethoven, dum Schubert, dum Verdi, e dum Wagner, para citar sòmente alguns. E as obras dêstes autores são iguais?"

O conhecimento teórico nos proporciona duas grandes vantagens: poder executar as obras criadas por outros e compor música.

E' verdade que a inspiração musical pode brotar também sem conhecimentos teóricos. Mas:

1) todos são compositores (e bons...)?

2) não se interessarão por poder tocar e cantar as composições de outros autores, sejam contemporâneos, sejam de outras épocas? Como? Só pelo ouvido, decorando-as?...

Quanto à música, há várias classes entre os homens: a) os que gostam e b) os que não gostam da música; entre as pessoas com inclinação para a música há: c) uns com talento e d) outros sem talento; e entre as pessoas com gôsto e com talento há e) alguns pouquíssimos que são gênios.

Já que não há muitos gênios, precisam os outros adquirir os meios para que possam deliciar-se com as obras imortais dos grandes músicos.

E os gênios? J. Haydn fez serviços de criado a Niccoló Porpora em pagamento a lições de música. W. A. Mozart, que aos 8 anos compôs sua primeira obra sinfônica, e aos 14 anos seu primeiro quarteto para cordas, procurou duas vêzes o Padre J. B. Martini na Itália, para estudar com êle. F. Schubert poucos mêses antes de sua morte, portanto depois de ter composto seus "Lieder" (Serenata — Ave Maria) suas Sinfonias (a Inacabada), suas Missas, achou que nada sabia e queria recomeçar com Sechter (com o qual mais tarde estudou também A. Bruckner) o estudo de contraponto.

E nós?...

* * *

Para dar uma idéia dos ingentes esforços da humanidade no campo da música, daremos apenas algumas ligeiras notas sôbre a "história da pauta e da nota". E o aluno estudioso fará bem em ler uma história da música para reconstruir de sua parte a "história do acorde" (que ainda não terminou ..!), a "história da orquestra", a "história das formas musicais". A narração dos esforços feitos para aperfeiçoar um único dos muitos instrumentos pode encher tôdas as páginas dum grosso volume.

Contra a opinião geral parece até que a música seja uma arte mais difícil do que as outras. Causa espanto ouvir quanto tempo se passou até que se conseguisse um sistema viável para fixar as melodias (de harmonia nem se fala). Enquanto obras maravilhosas em arquitetura, pintura, escultura e poesia foram criadas pelos chineses, indianos, egípcios, babilônios, gregos, romanos, árabes, e muitos povos da Europa, passou todo o tempo antes de Cristo e seguido de onze séculos da era cristã — até à sistematização satisfatória da fixação da melodia! Digo "satisfatória" porque tentativas houve, e não poucas. Mas o resultado era ou pouco prático para a execução, ou incerto na fixação. Havia vários sistemas, contemporâneos e sucessivos, dos quais daremos algumas amostras.

A) A pauta.

O conjunto de cinco (ou quatro) linhas com os respectivos espaços tem duas finalidades:

a) apresentar o som por um sinal em **lugar tão bem determinado** que seja excluida qualquer dúvida ou engano tôda vez que se quizer repetí-lo;

b) apresentar o som no conjunto da melodia, i.e. em sua **relação** com **as outras notas** do trecho musical.

O que hoje nos parece tão natural — nossa pauta — era tão difícil de fazer, que se passaram milhares de anos (mais ou menos até o ano 1.000 depois de Cristo) até que a inteligência humana descobrisse êste sistema.

Por isso deve-se querer bem à pauta musical, aos outros sinais, à teoria tôda!

Como dissemos, há dois problemas: a) fixação de altura tonal; b) apresentação gráfica.

a) Fixação de altura tonal (Notação musical).

1. Depois dos chineses, que usaram palavras inteiras (se bem que na escrita deles um sinal só corresponde a uma palavra inteira...), e os indianos que se contentaram com sílabas, temos o sistema dos Gregos que usaram as **letras do alfabeto** para marcar diferentes sons; como não repetiam a letra que classificava certo som quando êste voltasse em outra Oitava, necessitavam de muitíssimos sinais, pois usavam-nos diferentes para música vocal e instrumental, e ainda outros para o ensino da música.

2. Posteriormente foi modificado êste sistema, **caracterizando-se pelas letras as três Oitavas.** Não precisavam de mais, pois era êste o limite dado pelos modos antigos, relacionados com o canto.

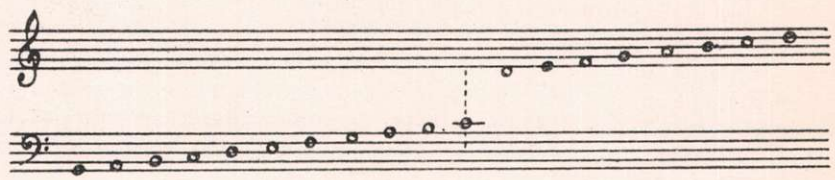
Resultado:

			Riemann:
A — G	por	$Lá_1$ — Sol_2	34 — 44
a — g	"	$Lá_2$ — Sol_3	46 — 56
aa — gg	"	$Lá_3$ — Sol_4	58 — 68

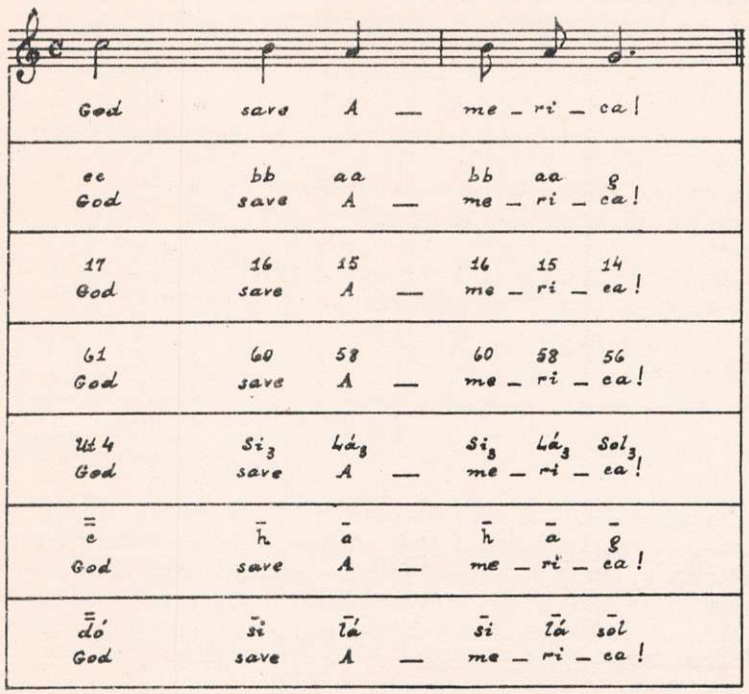
Êstes receberam ainda um tom mais grave do que "A", portanto o final duma Oitava, um outro "G", em Grego "Gamma" (⊤). Aliás, êste "Gamma" passou de primeira nota da escala musical a significar em geral "escala musical".

3. **Números:** comparável ao sistema exposto por Riemann (lição 127). Corresponde ao Gamma = O (segundo Riemann 32), ao "A" = 1, etc.

4. **Vários sistemas modernos** (cf. lição 127). Comparem êstes sistemas entre si (fig. 459).

fig. 459

1)		A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P			
2)	⊤ (gama)	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd
3)	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18 etc.
(Riemann) 4a)	32	34	36	37	39	41	42	44	46	48	49	51	53	54	56	58	60	61	63
(Francês) 4b)	Sol_1	$Lá_1$	Si_1	Ut_2	$Ré_2$	Mi_2	$Fá_2$	Sol_2	$Lá_2$	Si_2	Ut_3	$Ré_3$	Mi_3	$Fá_3$	Sol_3	$Lá_3$	Si_3	Ut_4	$Ré_4$
(Alemão) 4c)	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$
(Português) 4d)	Sol	Lá	Si	dó	ré	mi	fá	sol	lá	si	$\bar{dó}$	$\bar{ré}$	$\bar{mi}$	$\bar{fa}$	$\bar{sol}$	$\bar{lá}$	$\bar{si}$	$\bar{\bar{dó}}$	$\bar{\bar{ré}}$

E nada mais do que estas letras e números tiveram os antigos à sua disposição, para indicar a altura tonal e a melodia. Êles mesmos sentiam a deficiência e procuravam melhores meios. Faça a experiência com um canto conhecido (fig. 460).

fig. 460

1. O resultado prático era que as melodias foram transmitidas ùnicamente de pessoa em pessoa: repetindo e decorando. Assim não é de admirar que o curso de canto, no qual aprenderam tôdas as melodias do "Liber Usualis" (o livro que contem os cantos litúrgicos da Igreja Católica, mas só estes!) tenha durado nove anos! E por cima havia falhas nesta maneira de transmitir as melodias variantes que adulteraram o original, "invenções" dêste ou daquele maestro, etc..

2. Então experimentaram sinais que lembrassem aos cantores os movimentos da melodia por êles decorada: se sôbre tal sílaba do texto havia uma ou mais notas, se o movimento era ascendente ou descendente ou misto. Êstes sinais, "neumas" (do grego), pois assim foram chamados, imitaram os sinais com os quais o regente indicava as referidas modificações da melodia.

Deles se desenvolveram as figuras do Canto Gregoriano, como podem ver pelo gráfico (fig. 461).

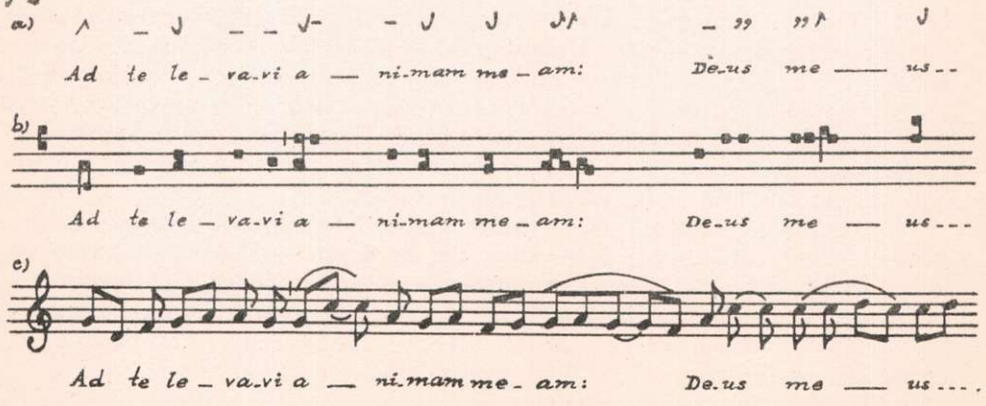
fig. 461

Neumas e sua evolução pelos séculos.

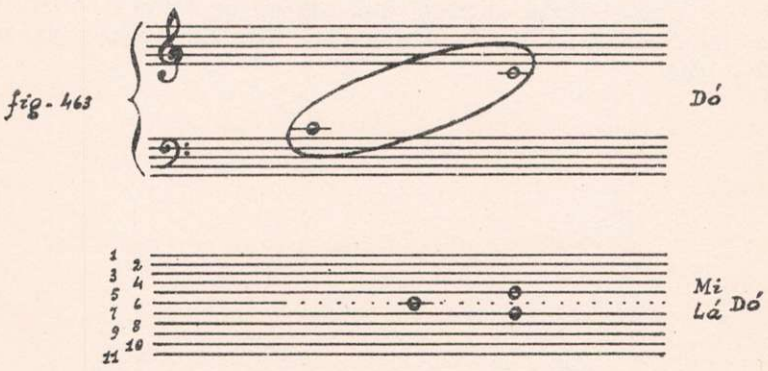
Denomin.	Século	Punctum	Virga	Podatus	Clivis	Scandicus	Salicus	Climacus	Torculus	Porrectus
Origem	VI-VIII	Neumas resultantes das combinações dos acentos: agudo (/), grave (\), circunfl. (^)								
moderna										
Forma schemática										
Evoluções successivas	VIII-IX									
	X-XI									
	XII-XIII									
	XIV-XIX									
Notação atual	XX									

D. Giovanni Leone O.S.B.
Grammatica di Canto Gregoriano.
Badia di Cava, 1937.

Mas onde devia ser cantada esta ou aquela figura melódica? Em que altura tonal? Isso só se podia saber pela memória, pela lembrança; um recurso bastante fraco, como se sabe. Vejam o exemplo (fig. 462): há várias vêzes o mesmo neuma, p. ex. e, no entanto, podem ver pela transcrição Gregoriana, ou moderna, que a figura é para se cantar em alturas diversas, e até com intervalo diferente.

fig. 462

3. Ao ideal de determinar a altura tornal, aproximou-se um pouco o monge Hucbaldo de Sto. Amando (na Bélgica — + 930); êle adotou uma pauta de várias linhas (de duas a quinze) que representavam o intervalo de tom e semitom conforme foi indicado por um sinal à margem ("t" — "s") Escreveu as palavras nos espaços, distanciando as sílabas conforme o intervalo da melodia, e indicando com traços o movimento ascendente ou descendente. Assim já ficou estabelecida a distância entre as notas duma melodia, mas ainda não a altura absoluta do som.

Quanto às 15 linhas não há motivo de susto. Pois, também nós usamos pràticamente 10 linhas com 8 espaços (cujo total faria 18 linhas). E' que prudentemente foram afastadas as duas pautas. Mas o "Dó" acima da pauta com clave de Fá e o "Dó" debaixo da pauta com clave de Sol são idênticos. Bastaria uma única linha para reunir lògicamente as duas pautas. Seria a linha para o "Dó", com a respectiva clave de Dó. Com esta linha tôdas as notas ficariam nos mesmos lugares em que estão hoje, com os mesmos nomes. Seria esta a "grande pauta" como a chamam (fig. 463).



4. Outro monge, Hermannus Contractus (+ 1054), do mosteiro de Reichenau (perto do lago de Constanza), indicou também o intervalo relativo entre as notas, porém com sinais: p.ex. E (uníssono) — D (Quarta) — T (tom) — S (semitom) — △ (Quinta), aos quais arescentara um ponto para indicar que o intervalo era descendente.

5. Duma maneira genial aproveitou-se o monge beneditino Guido d'Arezzo (+ 1050) dêstes esforços, e estabeleceu o sistema vencedor.

Adotou quatro linhas, levando em consideração as linhas e espaços, como o fazemos hoje. Para marcar os semitons, indicou o lugar de Dó e Fá, porque ambos têm um semitom como vizinho inferior. Primeiro marcou por côres estas alturas tonais: a linha de Dó era amarela, e a linha do Fá vermelha. Mais tarde dispensou as côres, o que torna bem mais simples a escrita, indicando com as letras "C" (= Dó) e "F" (= Fá) o lugar destas notas de referência.

Da mesma forma, como se fala de "posição-chave" para dizer que dela dependem muitas outras cousas, falou-se também de letras-chaves, notas-chaves. E como "chave" em latim é "clavis", receberam êstes sinais o nome de "clave". Realmente "abrem" a pauta que sem elas ficaria sem sentido.

Nesta pauta colocou Guido os neumas que agora determinaram suficientemente a altura real dos sons.

a) Uma variante disso constitue o sistema que usou sòmente a linha ideal do Fá, indicando em certa distância o Dó. Comparando êste método com aquele do n.o 2) vemos que também as notas fora da linha mostram pequenas diferenças, indicando alturas diferentes.

No gráfico comparamos êstes sistemas que representam os principais (não todos) passos no desenvolvimento da pauta musical. Usamos de propósito a mesma frase musical que serviu de tema a quasi todos os grandes polifonistas da Idade Média. (fig. 465). Em transcrição moderna, seria (fig. 464).

fig. 464

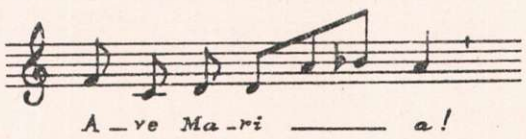
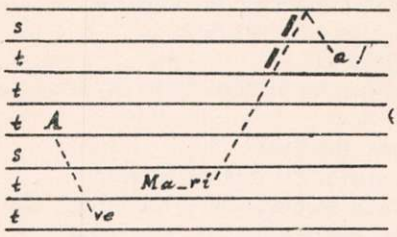



fig. 465

1) A _ ve Ma_ri ___ a! (nada! tudo decorado!)

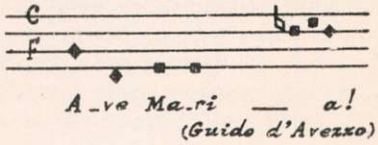
2) Ā _ v̄e M̄a_ri ___ ā! (neumas antigos)

3)

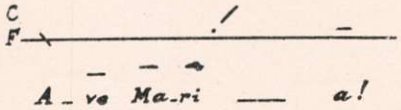


(Huebaldo de St. Amando)

D. T E Δ S S.

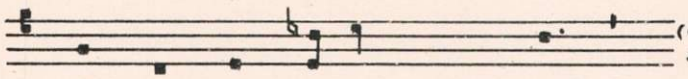
4) A _ ve Ma_ri ___ a! (Hermannus Contractus)

(Guido d'Arezzo)

5a)

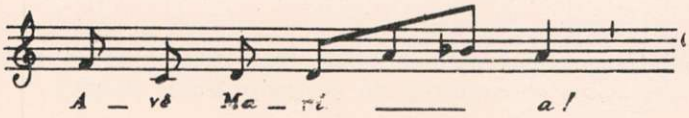


outros: apenas a "linha ideal" do Fá, é uma indicação remota do Dó (C); observe a diferença entre 5a) e 2): em 5a) indica-se já um pouco a altura diferente, p. e. entre Dó e Ré.

6)



(C. Gregoriano - séc. XX)

7)

(notação moderna)

B) As notas.

Quanto aos nomes, há pràticamente, e também històricamente, só dois grupos:

a) nas linguas anglo-germânicas conserva-se o uso antigo das letras do alfabeto, vindo pelo menos desde os gregos: A B C D E F G.

Em alemão substitue-se o B pelo H;

b) nas linguas latinas são usadas as sílabas introduzidas por Guido D'Arezzo: Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si.

Os franceses usam "Ut" em vez de "Dó".

Vejamos um pouco o caminho histórico dêstes nomes.

Guido descobriu (*)[1] que as notas iniciais de cada verso da primeira estrofe do hino a São João Batista, correspondem exatamente aos graus da escala maior ascendente (que para êle, naturalmente, tinha outro nome (*)[2]. Então ensaiou muitas e muitas vêzes êste hino com seus alunos, que acabaram por sabê-lo de cór, ao ponto de poder entoar qualquer nota que Guido caracterizava, p.ex.: "como a nota com que começa o 3.o verso do hino..." etc. (Tal qual como nós fizemos com os lembretes dos intervalos, justamente seguindo êste grande exemplo). Vejam o hino com a tradução e observem as primeiras sílabas dos diferentes versos: Ut Ré Mi Fá Sol Lá. A última nota, Si, foi acrescentada sòmente depois de Guido — formada pelas iniciais das duas palavras do último verso: Sancte Ioannes (pois em latim pode-se escrever "Joannes" ou "Ioannes").

* Nota: 1: A crítica atribui êste mérito a Ponthus Teutonicus, abade de St. Maur — Les Fossès (997 — 1001) que teria até composto esta melodia para fins didáticos. Fato é que o sistema venceu e se difundiu graças à autoridade e aos esforços de Guido.

* Nota 2: Pois Guido toma como base a série de 6 notas (hexacorde), em lugar de nossa série de 8 notas. Mas isso ultrapassa os limites dêste livro, razão pela qual apenas o acenamos.

Uma música històricamente tão interessante devia ser conhecida e cantada por todos os cantores em certas ocasiões solenes.

Vejamos primeiro o texto:

Ut queant laxi
Ré -sonare fibris
Mi -ra gestorum
Fá -muli tuorum
Sol -ve polluti
Lá -bii reatum,
S ancte **I** oannes

"Para que teus devotos um tanto tíbios possam cantar com todo entusiasmo teus feitos admiráveis, tire a culpabilidade que há em seus lábios maculados, oh, São João".

1. Ut queant laxis resonare fibris
Mira gestorum fámuli tuorum
Solve polluti lábii reatum,
Sancte Ioannes.

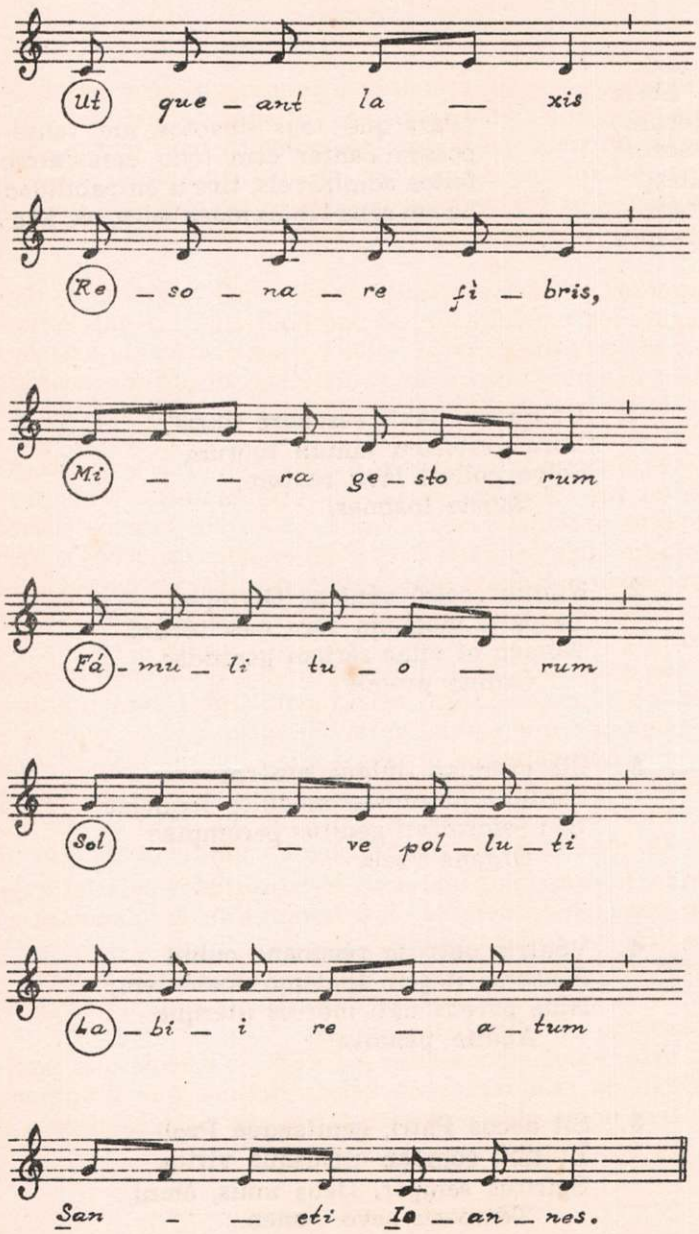
2. Núntius celso véniens Olympo
Te patri magnum fore nascitúrum
Nomen et vitae sériem geréndae
Ordine promit.

3. Ille promíssi dúbius supérni
Pérdidit promptae módulos loquélae;
Sed reformásti génitus perémptae
Órgana vócis.

4. Véntris obtrúso récubans cubíli
Sénseras Regem thálamo manéntem;
Hinc parens nati méritis utérque
Abdita pandit.

5. Sit decus Patri, genitaeque Proli
Et tibi, compar utriúsque virtus
Spíritus semper, Deus unus, ómni
Témporis aevo. Ámen.

E agora a música (em transcrição moderna) (fig. 466):

fig. 466

Em 1673 substituiu Bononcini a sílaba "Ut" por "Dó": certamente para uniformizá-la às outras, que tôdas **terminam em vogal**, o que facilita mais o solfejo, do que a terminação em consoante.

Contudo conservou-se, como dissemos, o "Ut" em francês.

* * *

Com estas explicações compreenderá o prezado leitor o valor da pauta, e poderá imaginar que outro tanto em dificuldade, esforço e merecimentos está atrás de todo mais que aprendemos na "teoria musical". Como nas outras disciplinas de ciência musical, tudo tem duplo valor: a) porque proporciona os conhecimentos b) e os proporciona para aplicação prática. E o fruto serão horas tão deliciosas, cheias de emoções artísticas!

Poderão comparar a incerteza e dificuldade que havia antes dêste invento com a segurança e facilidade do uso hodierno, e compreender sua utilidade assim como seu inestimável valor para a prática da arte musical.

Assim ajudam e aumentam tôdas as matérias do estudo da música a centelha divina da inspiração na criação de música, como também o gôsto estético na audição desta. Quanto mais se progride nestas matérias, tanto maiores surpresas aparecem e tanto maior é a satisfação.

E chegamos ao fim. Não era fácil tôda esta matéria. Mas, em compensação, é bastante variada; e seu conhecimento abre novos horizontes: vemos afora o íntimo conexo entre as diferentes manifestações e fórmulas musicais, a colaboração mútua de tantos elementos para a execução homogênea, para a apresentação condigna de obras de arte, para a execução agradável — tanto para o executante como para o ouvinte.

O trabalho não era pouco. Mas, quem aprendeu tudo, pode calmamente entrar num côro ou num conjunto instrumental; pois será um membro útil e eficiente (supondo que saiba cantar ou tocar... — pois a teoria apenas ensina como **aproveitar-se** disso).

A própria música será mais preciosa, já que sabemos quanto de arte ela contem. E enxergaremos mais longe, saindo do ambiente estreito da execução errada, defeituosa ou mecânica e incompreendida por aquele que sempre duvida, hesita, e por tantos receios (causados pela falta de preparo técnico) não tem tempo nem ocasião de apreciar devidamente a **alma** da música, a inspiração, o encanto ideal.

Fomos — e somos — um tanto exigentes com nossos alunos. Mas, quem nos acompanha até o fim, costuma sair das nossas aulas satisfeito, seguro e entusiasmado com a música.

A música, a arte, valem todos êstes esforços — e mais que isso!

São um reflexo da grandeza e da beleza divinas que iluminam êste mundo, harmonizam nossa vida e elevam nossa alma até às alturas insondáveis do ideal, do sobrenatural!

292

4717